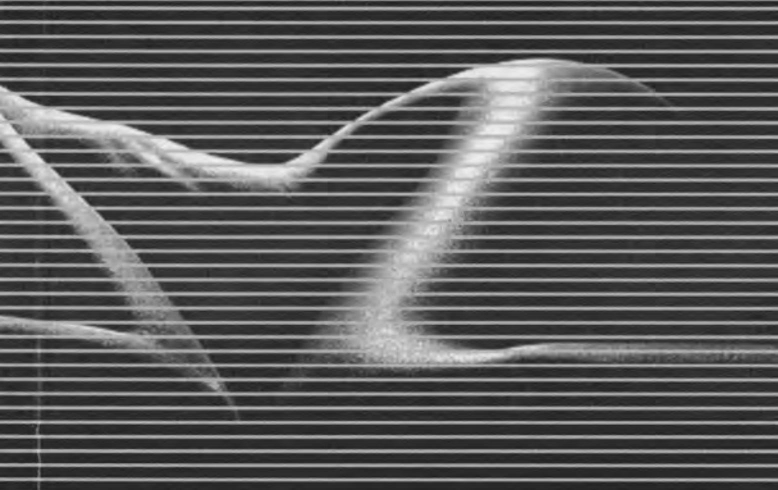


ROGER DADOUN

EROTİZM

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 74

DOST

EROTİZM

ROGER DADOUN

Türkçesi: IŞIK ERGÜDEN

MÜSTEHCENLİKTEN ESTETİZME KADAR BİRÇOK FARKLI BOYUTTA DEĞERLENDİRİLMESİ MÜMKÜN EROTİZM OLGUSUNUN. SANAT VE SEKSİN AYNI ŞEY OLDUĞUNU İLAN EDEN PICASSO'DAN GEÇ KAPİTALİZM ÇAĞINA VARAN SÜREÇTE TÜM AYRIMLARIN DAHA DA BULANIKLAŞTIĞI BİR GERÇEK. BU BELİRSİZ GEÇİŞLERİN İZİNİ SÜREN BU SORGULAMA, MICHELANGELO VE INGRES'DEN SADE, SCHIELE VE DUCHAMP'A KADAR EROTİK UNSURUN NASIL EVRİMLEŞTİĞİNİ GÖZLER ÖNÜNE SERİYOR. EROS'UN UYGARLIĞI DEVİNDİREN GÜCÜ İNSAN YAŞAMININ MERKEZİNDEKİ YERİNİ KORURKEN İNSANIN EROTİZM ÜZERİNE KURDUĞU MUHAKEMENİN RENKLİLİĞİ DE O ORANDA ÇARPICI BİR HAL ALIYOR. EVRENSEL BİR OLGUNUN TARİHSEL ÖYKÜSÜ.

Kültür Kitaplığı: 74; Toplumbilim: 4





D

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 74

D

Roger Dadoun

Paris-VII Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat profesörü olan Dadoun, edebiyat, sinema, siyaset felsefesi alanlarında psikanalitik çalışmalar yapmıştır.

Dadoun, Roger
Erotizm
ISBN 978-975-298-331-1 / Türkçesi: Işık Ergüden
Ekim 2007, Ankara, 132 sayfa
Kültür Kitaplığı: 74; Toplumbilim: 4

EROTİZM

Roger Dadoun

DOST

ISBN 978-975-298-331-1

L'érotisme
Roger Dadoun

Birinci baskı, Ekim 2007, Ankara

Türkçesi, Işık Ergüden

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - DOST İTB
Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.;
Mithatpaşa Cad. No: 62/4, Kızılay/Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad. No: 37/4, Yenişehir 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

Catherine için,
"Kanserli / Âşık"

GİRİŞ

XXI. yüzyıl erotizmin yüzyılı mı olacak?

Başka açılardan bakıldığında çok daha kesin olan her türden tahmin, kâh dinsel, mistik ya da tinsel bir yüzyılın, kâh materyalist, tüketimci, anarşist ya da ekolojist bir yüzyılın, hatta Çinli, Yankee ya da İberik yüzyılın habercisi olurken böyle bir soru sorma riskini üstlenebiliriz. Özellikle, vazgeçilmez ve her yerde mevcut cinsellikten yola çıkarak, erotizmin geniş geniş açılmış ateşli ve cüretkâr sancağı altına yalnızca yüceliğe varan bir Eros'un serüvenlerini değil, yer hizasında, beden ya da organ hizasında durarak, müstehcenlik, pornografi, şehvetperestlik, sapkınlık, açık saçıklık, tensel istekler, sefahat ya da hovardalık olarak –ve daha birçok şekilde– adlandırılan şeyi de katarsak, yüz yıllık bir erotik dalganın yükselişini tahayyül etmek pek de düşüncesiz bir davranış olmaz.

İçinde yaşadığımız bu gürültücü, aşırı öfkeli ve gösterişçi zamanda, herkesin farklı farklı nitelediği erotizmin içine alelacele yerleştirilen biçim ve üretimlerin sel gibi boşanmasından daha şaşırtıcı ve allak bulak edici bir şey olamaz: her önüne geleni övmek için, şehir arterlerinde ve yol panolarında dudakların, cinsel organların, göğüs ve kalçaların

abartılı gücünü sergileyen işveli afişler; "erotik", "porno", "X" ya da "hard" olarak etiketlenmiş film ve yayınlardan başka, usulüne uygun bir şekilde ya da suç ortağı göz kırpmalarla, cennetvari plajlar üzerinde ya da agresif ışık huzmeleri altında, gündelik dilin çığırtkanca "seksi" başlığı altına yerleştirdiği şeyin dışa taştığı sahneleri, tanıklıkları, *shows* ve *lives*'ı gösteren sinema ve televizyon ekranları; yapmacık beceriklilikle ya da hinoğluhin kurnazlıkla rekabet ederek, kimi erkeklerin, kadınların ve başkalarının "cinsel yaşam"larını güçlü ayrıntılarla anlatan kitaplar hızla yığılmaktadır, kimi daha *hard* kimi daha zırlak, her çapta sayısız kadın ve erkek yazar; taklit seslerle ya da gurultularla geğiren balonlu ya da altyazılı, özenli çizimli, 10 kuruşluk yürekler acısı çocuk entrikalarının ya da lüks albümlü akıl almaz kozmo-çiftleşmelerin çizgi romanları; dobra ya da imalı, klinik tarzda ya da yalancı parlaklıkta, cinsel temalı tablo, heykel, fotoğraf ve performans sergileri; medyatik soruşturmalardan, kamuoyu yoklamalarından ve danışmanlardan büyük destek alarak, iç gıcıklayıcı kapaklı şişkin dosyalar halinde, "cinsellik üzerine bilmek istediğiniz her şey" üzerine "ifşaatlar" duyuran dergiler ve süreli yayınlar; çıplaklıkların ve cinselliklerin dizayn montajlarını ve fantasmaları debdebeli ya da akıl almaz bir şekilde giyinip soyunduğu defileler, şenlikler/modalar... Ayrıca, şarkılar, danslar, ritimler, *raves*, tekno-gösteri röportajlar, beden hareketleri, açık saçık süslemeler gibi yankılar uyandıran programları, röntgencileri, teşhircileri, *Kama-Sutra* ("Arzu Üzerine Aforizmalar", Vatsyayana, IV,-VII. yüzyıl) simgesellikleri üzerinde bezirganlık ya da fahişelikleri, Marquis de Sade'ın (1740-1814) bitmek bilmez *Sodome'un 120 Günü*'nü, Krafft-

Ebing'in saygın *Psychopathia sexualis*'ini (1886) ya da Havelock Ellis'in (1859-1939) tükenmek bilmez *Études de psychologie sexuelle*'ini nasıl sessizce geçiştirebiliriz – bunlar Eros'un evrensel ve sonsuza dek uzayan harcının hazırlandığı pozisyonların, sözlerin, sorunların, sapkınlık ve pathos'un kısmen eksiksiz dökümüdür. Bu yüzyıl başı bir cinsellik biyokimyasının oynak ve canlı atılımının damgasını taşır: pro-erektil viagra (sildenafil), DHEA güçlendirici (dehidroepiandrosteron, böbreküstü bezlerinin ürettiği doğal hormon) ve hesaplı erotik kızışmalar ile acil libido canlanması için *ad hoc* [geçici, bir defalık] reçeteler piyasaya süren diğer ilaç yapımlarındaki vaatkâr ilerlemeler.

Dil ister şahsi olsun ister medyatik, ister felsefi ister edebi, ister psikanalitik ister dinsel, cinselliğin söz dağarıyla flört eder ya da çiftleşir: egemen fiil olan "düzmek", yalnızca "çiftleşme" anlamıyla, yüzü kızaran spikerlerin ve erdemli politikacıların ağzında çiçek gibi açılıp, entel ya da "people" tele-severlerin küp gibi şişkin ve sarkık alt dudağından ıslak ıslak akar; her yerde hazır ve nazır, vasat ikinci plan oyuncusu, iflah olmaz "kıç" her yerde gezinir, bugünün zevkinin gerçek olmazsa olmazı, *up to date* [çağdaş] ya da hâlâ ünlemli ve popüler şıklıktaki "orospu", fırsat çıktığında bir rap'çının "ananı..."sıyla süslenir... Militan, feminist, homoseksüel, maşist ya da sekter söylemler geleneklerin her yönüyle serbest bırakılmasını ve her türden cinselliğin öne çıkarılmasını yüceltip talep etmektedirler; sofistike teknolojiler de hiçbir kısıtlama olmadan yasakları ve engelleri un ufak eden aygıtlardan –telefonlar, radyolar, televizyonlar, minitel, Internet– oluşan geniş bir cephaneliği herkesin kullanımına sunmaktadırlar. Yeni bir bin yılın bu şafağında,

cinsellikle ilişkili olan her şey neşe içerisinde gelip, afişinde, "Tabusuz, sınırsız" denen "Yıl Bir" filminin sloganına katılıyor sanki; insanlık durumunun baştan beri ve esasen tabular ve sınırlardikerek, yasakları ve ihlalleri duruma uyarlayarak örgütlendiğini bildiğimizden, bunun anlamı, bütünüyle insanın ve bütün olarak insanlığın kendini Eros'un yoğun, değişken ve çeşit çeşit tuzaklarına düşmüş bulduğudur.

Hacimli ve lüks antolojiler ile erotizmin geniş alanını araştıran ve kapsayan zahmetli, titiz ansiklopediler yanında bizim son derece daraltılmış incelememiz, ister istemez seçmeli olacaktır. Bu inceleme belirli bir perspektife dahildir ve öncelikle "libidinal ekonomi" denen psişik bir ekonomiden kaynaklanır. "Libidinal ekonomi" deyimi, eşanlamlısı "Eros" ile birlikte en geniş anlamına kavuşur: canlının tutkuları ve dallanıp budaklanması kadar ölümün paniği ve dehşeti de burada kesişir ve insan varlığının tehdit altındaki dayanıksızlıkları ile şaşkınlık verici donukluğunu halı üzerine –yatak, sevişilen yer ya da divan üzerine– tekrar tekrar yatıran bir soruşturma iktidarı özellikle burada uygulanır. Libidinal ekonomi cinsel enerjiyle işler; genellikle erotizmin bile kurucu ve tözsel verisi olarak kabul edilen insan cinselliğinin hareketlerini, dağılım ve tasarımlarını düzenler. Bu perspektif içerisinde, bu kitabın birinci bölümü olan "Temeller", erotizmin yapılarını ya da temel malzemelerini ele alır: "Beden; Organlar; Libido; Arzu". Erotizm, öncelikle, üretim ve tezahürleriyle ayırt edilir. İkinci bölüm olan "İfadeler" ise "İzler; İmgesellik; Sözler"i analiz eder. Sonuç olarak, erotizmin yırtıcı, flaş gibi çarpan ve şatafatlı figürlerinin insanın içsel varlığının bilinmesine ve yaşamsallığına getirebileceklerini yalnızca hatırlatmaya özen gösterilecektir.

I. Bölüm

TEMELLER: BEDEN, ORGANLAR, LİBİDO, ARZU

Erotizmin demir attığı yer, kaynağı ve olanakları, temel tözü ve itiraf edilmiş ya da gizli egemen hedefi cinselliktedir. Ama tamamen burada temellenirken bile bu cinselliği her yandan aşar; öyle ki, anlamlı bir tanımlamada bulunmak için, insan cinselliğinin damgasını herhangi bir şekilde taşıyan, son derece çeşitli kültürel ve kişisel tarz ve dengelere göre, tensel, varoluşsal, sanatsal, felsefi, politik ya da dinsel deneyim, ifade ve bakışlardan kaynaklı her şeyi kapsayacak şekilde genişletilebilir. Erotizm, üniter ve global bir gerçeklik olarak algılanan *beden*, sınırları, farklı işlev ve rolleri içinde düşünülen *organlar*, beşeri alanın tümünü sulayan cinsel enerji olan *libido* ve kısmen genel bir konsensüse göre, beşeri faaliyetlerin temeldeki içgücünü simgeleyen *arzu* şeklindeki konuları, vazgeçilmez görerek, insan varlığının oluşturucusu olan tüm bu alanlarda çeşitli biçim ve değişikliklerle ele alır ve gözler önüne serer. Bu

dört unsur –beden, organlar, libido ve arzu– kendi aralarında, değişken geometrili yakın ilişkiler kurarlar; erotizmin dokusunu oluşturan da bizzat bu ilişkilerdir.

I. – Beden

Beden ile erotizm, tüm karmakarışıklıklarıyla birbirlerine yakın olduğundan, son derece yoğun bir kaynaşma içinde olduklarından, bu iki terimin özdeşleşmesi de aynı ölçüde doğal gözükmektedir. Öznenin algısında beden erotik biçimdir, beden *erotik şey*'in ta kendisidir –erotizmin dayanağı, işbirlikçisi, yüzeyi; Eros ise ilksel temel ve takınaklı ereklilik olarak görülür. Eros, *beden bedene olmak*'tır ve *bedenle çalışmadır*, her bireyin kendini oluşturduğu, hissettiği hem de düşündüğü beden imgelerinin bir yerde toplanması, üst üste yığılıp tabakalaşması, tezgâhta dokunması ve melezleşerek dokunmasıdır. Beden buradadır, dolaysız ve reddedilemez varlıktır, tanıdık nesnedir, çokanlamlı ve kullanıma hazır aygıttır, olumlamanın masif ve sert bloğudur ve aynı zamanda –farklı giysiler, ışıklar, görünüşler, koruyucu zırhlar, duruşlar, deri ve tenler altında– ortadan kaldırılamaz gizemdir. Benzer saptama, erotizmin karakteristik ve paradoksal özelliğini de hemen ayırt etmeyi sağlar: Erotizm bedeni çeşitli unsurları (organlar, işlevler, imgeler, roller vb.) birbirine eklemleyen birim olarak sergiler, keşfeder ve teatralleştirirken, "arzunun müphem nesnesi" olarak bedene yakınlaşmaya izin vermez, onu akla hayale gelebilecek her türlü dolayım aracılığıyla ele almaya, kat etmeye, sökmeye ve kullanmaya çabalar.

Belirgin biçimde geçirimsiz ve katı olan bedenin gizemi aynada ikiye bölünür: Bir dışsallık olarak görünen beden esrarengizdir, ötekinin bedeni, vaatlerin ve tehditlerin, kaygının ve mutluluğun kaynağıdır, uzamı ve zamanı zorbalıkla ya da Mesihçe tekelleştirir, aşırılığı istila eder, yokluğu öldürücüdür; kişinin kendi bedeni de bir o denli esrarengizdir, içsel algıdır, öznenin beninin, bilinç ve kimliğinin organik biçimidir, ama aynı zamanda bilinçdışı kütlesine bağlı, donuk ve indirgenemez bir mevcudiyet içinde yaşanan bir içselliğin dayanağıdır.

Erotizm en güçlü atılımlarından birini bu gizemin ve bu ayna oyununun içinde bulur. Erotizm, Eros'un özgül malzemesi ve odağı olan kişinin kendi bedenini kızıştırır, kor haline getirir – bu *sıcaklığı* tüm diğer bedenlere yayar: yalnızca, doğallığında olduğu üzere, yakın ya da uzak insan bedenlerine değil, hangisi olursa olsun mevcut tüm bedenlere yayar. "Beden" sözcüğü, cisimciklerden galaksilere dek biyolojik ve fiziksel bedenleri olduğu kadar, toplumsal, tinsel ve hatta tanrısal bedenleri de, aşağı yukarı tüm nesneleri kapsadığından, varlığın modeli haline getirilmiş insan bedeninin üstünde oturan erotizmin, bu bedeni nasıl bir neşeli görkemle tüm evrene saçılan enerji ve ışıltı merkezine dönüştürdüğü görülür.

Kendi bedenimize –heyecanlandıran ve kendine bağlayan bir nesne arayışına her an atılabilecek noktada sürekli arzulayan ve kendi için de arzulanan beden; hiç durmadan, narsisçe kendi üzerine kapanan bir aşk davranışının ekseni olan bedene– dair dokunaklı sezgimizi erotizm verimli kılmaya çabalar; kendi bedenimizin ne kadar sevimli olduğunu bize öğretir, kimi zaman kült ve fetiş nesne haline

tutkuyla yükseltildiğini, şaşkınlık ve ıstırap dahi verdiğini, bizzat dehşetin sınırlarına vardığını, bu sınırlara çarptığını, ve aynı zamanda, diğer bedenlerin de ne kadar arzulanır, mevcut ve zorunlu olduklarını bize öğretir. Bedenin erotik valans değeri olan çekim ve itilim, kaya ve mağaralardaki tarihöncesi gravürlerden modern metropollerin fotoğraf istilasında kalmasına dek insanlık tarihinin köşe taşı olmuş etkileyici betilemelerde kendini gösterir; erotizme boyun eğdirmeye can atan, genellikle acımasız ve canice olan baskı ve iktidarlar karşısında boy gösterir. İnsanlığın bütün toplumları, bedenin Eros'unu evcilleştirmek, kanalize etmek ya da ortadan kaldırmak için antierotik, "anerotik" önlem ve pratiklere başvururlar. Giysinin en evrensel işlevlerinden biri ya da kökeni, pübis üzerindeki minnacık bir örtü, bir parça ip ya da penisin içinde durduğu bir kılıf şeklinde her bölge ve kültürel atmosferde görülen şeydir. Eros'un kendini gösterirken gizlendiği, kamufle olurken teşhir ettiği bu muğlak kayıttan kaynaklanan beden üzerine müdahaleler çok sayıda ve yaratıcı tarzdadır: her türden boyama, far ve makyaj, dövmeler, biçim bozmalar, kıvrımlar (şişkinlikler), sakatlamalar. Antropoloji sayesinde sayısız örneğini gördüğümüz gibi, her kültür, erotik bedenin ifade ve talepleri ile onu değerden düşürmeye, yaralamaya, çürütmeye, iğdiş etmeye, ortadan kaldırmaya çalışan anerotik düzenleme ve düzenekler arasındaki acımasız ya da etkisi azaltılmış, ılımlı ya da yıkıcı temel çatışmaların (bedenler zarar görür, sakatlanır, parçalara ayrılır, katledilir, yakılır) uzamı olarak tanımlanabilir. Böyle bir agonik perspektif içinde erotizm, bastırılamaz direniş gücünü iyice yükseltir.

II. – Organlar

Bir koruma yolu olarak kalan estetik yön saptırmaya ("güzel bir nü" dediğinizde "nü" güzellik olarak görülür) ve yüceltınelere açık yol olan dinsel vecde (*amor dei*, tanrısal "aşkın bedeni" dediğinizde bir melek geçmektedir) direnen erotizm bütün olarak bedenin özerkliğini, dinamiğini ve lezzetini tamamen libidinal anlamda korumaya çabalar. Ama Eros'un bütün olarak beden düzeyinde kalması, tümleştirici hedefini ödüllendirmeyi başarması o kadar kolay olmaz; gereğinden çok geri gitmeye, "gerilemeye" mecbur bırakılır. Güçlü ve incelikli bütünsel biçim olarak beden, parçalara ayrılmış beden karşısında, organlara kakılı süsler ya da organ *patchwork*'ü karşısında teslim olur. Organlar erotizmi, erotik bedeni parçalayarak, bütün alanı işgal eder. "Organ erotiği"nden anlaşılan şey, libido'nun tek bir organ üzerine ya da tüm bedenden az çok soyutlanmış ve ayrı bırakılmış (kimi zaman çıkarıp ya da kesilip alınmış) belirli organlar kompleksi üzerine odaklanması, buralarda sabitlenip birikmesidir. Bedenin her organ ya da "parça"sı, fetişist uygulamalara yatkın böyle bir muameleye uğrayabilir. Bir penis ya da yalnızca dikilmiş penis başı, bir vajina ya da bir kısım pübis kılı, göğüsler ya da göğüs bölgesinin başlangıcındaki gölge, bir kıç ya da dışbükey bir eğimin başlangıcı, bir ağız ya da hafifçe nemli dudakların birleşme yeri, bir bacak ya da boylu boyunca herhangi bir uzantı sergilenebilir; tetikleyici olmak için, erotik bir kıvılcımın çakması için, temel bir uyartı yaratmak için, minimal düzeyde bir Eros birimi yaratmak için –bilmem ne "birimi" şeklindeki ad modasına uyarak *Eros-birim* denebilir– daha

fazlasına gerek yoktur. Bedenin bu "moleküler" tamalgısı içerisinde erotizm bütünsellik iddiasından vazgeçer ve şen şakrak bir sarhoşluk amacıyla sıkılmış birimler salkımından başka bir şey değildir.

Adı anılan organlar büyük ölçüde şehvetli "sıfatları" nedeniyle değer kazanmışlardır. Ama bedenin birçok başka bölümü de erotik ademimerkeziyetçiliğe, anahtar rolü oynayan fetişizme doğrudan maruz kalır. En rağbet gören bölümler: modanın, kadınların ve manüfaktür üretimin Nefertiti'den Marilyn'e dek yüzyıllar boyunca sürekli erotikleştirdiği saçlar (hakkında her türden övgünün yapıldığı, dalkavukça övücü şiirlerin yazıldığını bildiğimiz perçemler); ve ayak, genellikle de –ister düztaban olsun ister akrobatça– zarif ya da kaba olabilen kabıyla, yani ayakkabıyla birlikte: Eski Çin'deki ayak uzmanı erkekler, vahşice bir bandaj sistemiyle kemikleri sıkıştırıyorlar ve böylelikle ayağı (hem fallik, hem vajinal, hem de mastürbatör) başlı başına bir cinsel organ gibi kullanılan "lotüs ayak"a dönüştürmeyi başarıyorlardı. Ama erotizmin bireysel duyarlılığa ne ölçüde bağlı olduğunu ve bu duyarlılığın olası ve hayali tüm kaynaklardan beslendiğini bildiğimizden, bedeni ilgilendiren hiçbir şeyin erotik prosedürlerden kaçamayacağını anlarız. Bütün figürler emre amadedir: usturaya vurulmuş pırıl pırıl kafa ya da bol bukleli saçlı baş, şaşı ya da kadife gibi yumuşak bakan gözler, kıvrık kirpikler ya da tüysüz göz kapakları, beyaz dişler ya da tütün sarısı veya kırık dişler, çalı gibi kaşlar ya da incecik yay kaşlar, geniş ya da dar titrek burun delikleri, biftek gibi yassılmış kulak kepçesi ya da boyunda yok olan kulak, narin boyun ya da halterci boynu, çıkık göbek ya da içe göçük ve belirsiz göbek, kıllı ve kokulu ya da

tüyü alınmış koltuk altı, meme ucundaki rahatsız edici tek kıl ya da uzun meme ucu... Her türden salgı ve kıllanmayı, derinin kartografisini çıkartıp fantastik bir kıtaya dönüştürerek, kişisel tepkilere bağlı olarak kışkırtıcı ya da itici bulunan taneciklerin, urların, çıkıntıların, tepeciklerin, çukurların, hendeklerin, çukurcukların, çizgilerin, derin ve hafif izlerin, yara kabuğu ve sertliklerin, yara izlerinin, lekelerin, kıvrım ve kırışıkların, kusur ya da bozuklukların ya da şanslı biçimlerin bolca bulunduğu tüm şu minik manzaraları da unutmamak gerekir. Okşama konusunda zır cahil olan kimileri teni zorlayıp içine girerler. Bu yolda da tüm iç organ erotizmi, şu iki uç arasında bölünerek serbest kalır: ölümcül yanın temsilcisi Karındeşen Jack olup, açıklamasını da Cronenberg'in *Ölü İkizler* (1988) filminde mideleri eşeleyen ve sakatlayan nevropat jinekoloğun kompülsif manipülasyonlarında bulur; dirimci yan ise bir dizi içsel duyumun yanı sıra, hamile kadının, cenin denen bu tuhaf yabancının ve öteki benin şaşırtıcı biçimde toplandığı yer ve ilksel, tam anlamıyla tohum halindeki bir Eros'un çekirdeği olan genişleyen "karnı"ndan edindiği algıda ayırt edilir.

Nispeten istikrarlı ve bağdaşık biçim olan bütünsel beden ile Eros'un, *bütün gücüyle,* aralarına kıvrıldığı, yerleştiği ya da yolunu şaşırdığı anatomik parçaların fraktal görünümlü çokluğu arasında, erotizmin en yüksek derecesi, dirimsel biyolojik işlevlere doğrudan bağlı organlar tarafından sağlanır: tek ad olarak "seks" altında toplanmış bulunan, *dar anlamda* cinsel organlar –erkeklik organı ya da penis, dişilik organı ya da vulva– ile birlikte üreme işlevi ve büzücü kaslı iki delikle –yutma yolu ağız ve dışkılama yolu anüs– birlikte beslenme işlevi. Burada, bireysel öznenin hayatta kalma-

sını sağlayan ben itkisi ya da kendini koruma itkisi ile türün sürmesiyle görevli cinsel itki arasındaki Freudcu ikilikle karşılaşılır. Seks, ağız ve anüs, erotizmin temel üçlüsü ve tükenmez kaynağıdır. Bu üçlü, libido adı verilen ve deyim yerindeyse, tüm erotizmin siniri olan bu cinsel enerjinin bitmek bilmez ve canlı dolaşımının kaynağı, merkezi ve nesnesidir.

III. – Libido

Libido erotizmin siniridir, ya da bu olguyu vücut sıvılarıyla ve dokularla ilgili olarak ifade edersek şöyle diyebiliriz: libido ile erotizmin arasından su sızmaz. Erotizm, aldığı çeşitli biçimlerle, libidonun *tezgâhı* ya da *sergisidir* – bütün *anlamlar* iç içe girer: vitrin, işporta tezgâhı, sunu, gösteri, sefahat, gösteriş, övüngenlik vb. Daha şiirsel ifadeyle: erotizm bir kahramanlık destanı şarkısıdır ya da libidonun destanı, onun *İlyada* ve *Odysseia*'sıdır –özellikle *Odysseia*, Yunan teknesinin okyanus denizlerinde yılankavi bir şekilde dönüp durduğu yolculuk; denizkızları baştan çıkarıcı ezgilerini hiç durmadan tekrarlarlar; işveli Penelope işlediği nakışı gece bozup gündüz tekrar başlar; "Don Juan"cılık oynayan bir Odysseus İthaka'ya dönüşünü çıkmaz ayın son çarşambasına erteleyip durur. Şiirsellikten düzyazıya geçersek; itkilerin ve libidonun psikanalitik kavranışı esasen Freud'un kısa ve yoğun bir metninde sergilenir: erotizme özlü bir giriş olan *Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme* (1905). Psikanaliz ile erotizm arasındaki dayanışma ve tamamlayıcılık –karşılıklı olarak birbirlerini geçerli kılar, açıklar ve *ölçerler*– bunların kül-

tür içindeki statü ve etkilerinin tanınmasındaki karakteristik bir veriyi oluşturur. Her ikisi için de cinsel itki, insan varlığının kuruluşundaki temel yapı ve egemen güç olarak kendini dayatır. Bu nedenle, polemik bir niteleme olan "panseksüalizm" bunlara uygun düşer. Panseksüalizm her şeyin cinsel olduğu anlamına gelmez –böyle düşünmek, *aldatmak* olur; bunun anlamı, cinselliğin her yerde ve her şeyin içinde bulunduğu, diğer itkilerin cinsellik içinde kesişip cilalanıp yaldızlandığı ve eridiğidir: kendi kendini koruma ve "açlık" itkisi, nüfuz ve iktidar itkisi (*libido dominandi*), görme ve tanıma itkisi (*libido sciendi*) ile ölüm itkisi (*thanatos*) süreklilik halindedirler, kimi zaman vahşice mücadele ederler, bileşmek ve karşılıklı alış verişe girmek için seferber edilirler ya da kiralanırlar; ancak erotizm, psikanaliz sekt ya da korporasyonların utangaçlığından ya da ağız kalabalığından daha cesurca araştırmakta, döküm yapmakta ve sahnelemektedir.

Libidoyu cinsel enerji olarak tanımlayan Freud, öğrencisi ve rakibi Jung'a ve İsviçreli bu psikiyatrın zekice eseri olan *Libido Dönüşümleri ve Sembolleri*'ne (1911-1913) karşı, ne olursa olsun her şeyi kapsayacak kadar ekümenik bir psişik enerji içine emanet etmeyi ya da bunun içinde eritmeyi reddettiği bu temel içsel gücün cinsel özgüllüğünü vurgular. Freud'un "Kitle Psikolojisi ve Ben Analizi"nde kabul ettiği libidonun bu temel niteliğinin çok geniş anlamını erotizm kendine katar: "*Libido,* duyumsallık teorisinden alınma bir terimdir. *Aşk* sözcüğünde özetlediğimiz şeye bağlanan eğilimlerin enerjisini (niceliksel bir büyüklük olarak kabul edilse de henüz ölçülebilir değildir) bu şekilde belirtmekteyiz. Aşk olarak adlandırdığımız şeyin çekirdeği, doğal olarak, genelde aşk diye bilinen ve şairlerin ezgile-

rinde yer alan şeyden, yani cinsel aşktan ibarettir, ki bu terim cinsel birleşmeden oluşmuştur. Ama kendini sevmek, aileye ve çocuklara duyulan sevgi, dostluk, genel olarak insan sevgisi gibi aşkın, sevginin tüm diğer çeşitlerini de bundan ayırmadığımız gibi, somut nesnelere ve soyut fikirlere bağlılığı da bundan ayıramıyoruz." Libidonun köklerini bedene ve organlara sıkı sıkıya bağlayan, bastırılamaz ve kurucu olan "haz ilkesi"ni libidoyla eştözlü gören Freud, libidonun kendine özgü cinsel enerjisini korur. Bunu bugün bile skandal yaratıcı olan, çocuğun libidinal evrimi analizini önererek açıklar. Üç önemli erojen bölge üzerinde odaklanan ve libidonun üç "kritik" geçişini niteleyen üç "güçlü dönem" bu evrime damgasını vurur: oral libido, anal libido, fallik libido. Erotizmin özellikle tercih ettiği üç önemli alan bunlardır ve Freud'un sözünü ettiği "cinsel birleşme", yani rıza gösteren yetişkinler arasındaki heteroseksüel ilişki olan, orgazmla ve dölleyici olduğu kabul edilen bir boşalmayla taçlanan çiftleşme –tek kelimeyle, *genital libido*–, cinselliğin normu olarak sürekli sorgulansa da ya da gölgeye itilse de, değişmez ve evrensel bir nirengi oluşturur.

Oral libido, yeni doğan bebeğin beslenme ihtiyaç ve faaliyetlerine bağlıdır; oral libidonun odak noktası, birinci erojen bölge olan ağız bölgesidir. Ağız –dudaklar, dil–, şaşırtıcı bir güç ve hakimiyetle, dirimsel bir işlevi hemen yerine getirir. Böyle bir zorunluluk ve böyle bir "etki"yle, ağzın, aşırı israf edilmesi güç bir libidinal sermayeden tüm yaşam boyunca yararlanabilmesi anlaşılır. Belki de insan varlığı bile, son nefesini fazla dehşete kapılmadan verebilmek için bunun küçük bir parçasını kendi için belli belirsiz bir şe-

kilde koruyor olabilir. Süt emmekten alınan haz beslenmenin verdiği basit bir tatmin olarak görülemez: küçük bebek tıka basa doymuş olsa da memeyi emmeye devam eder; yüzü –açık nemli ağız, şaşkın bakışlar– doygunluğu, doymuşluğu, mutluluğu düşündüren bir kendinden geçme halinin ifadesidir ki çok sayıda erotik görüntü ve imge –mistik vecdlere varana dek– bunu taklit etmeyi görev bilecektir. Parmak emme ve çeşitli "geçiş" nesnelerine bağlılık, ağzın güçlü libidinal yükünün kanıtıdır ki, besinin ve sözün erotikleştirilmesi gibi temel durumlar bir yana, öpüşme ya da erkek cinsel organını emme gibi yaygın uygulamalar da bu libidodan büyük ölçüde beslenecektir.

Anal libido, bebeğin kendi dışkılama faaliyetine gösterdiği artan ilgiyle nitelenir. Büzücü anal kasın faaliyeti, karmaşık ve sorunsallı bir erojen bölge yaratır. Günlük faaliyet olan dışkılama, vazgeçilmez bir veriler bütününün merkezinde yer alır: üretmek ve boşaltmak, dışkısal maddeler, disiplin ve dışkı tutma, yitim ve bağış duyguları, tiksinti, kaygı, merak duygulanımları vb. Bütün bunların bireysel düzlemde olduğu kadar toplumsal ve kültürel düzlemde de etkisi büyüktür. Psikanalizin icadı da anal libidoya ve içerimlerine yönelik ilgiye çok şey borçludur. Freud, dostu Fliess'e 1897 tarihli mektubunda özellikle bu konuda duyduğu heyecanı ifade eder. Kendisinin "oturak"la ilişkisinde "yapmak" fiilini kullanarak şunu yazar: "En eski fantasmalarımdan biri (...) fiillerimizin kökeniyle ilgilidir, bunlar ilksel olarak bedensel-erotik olan terimlerden türemektedir. (...) Benim için (yeni Midas) pisliğe dönüşen şeyleri sana sıralamakla bitiremem. Tüm bunlar, içimizin pis koktuğu teorisiyle tam bir uyum içindedir. Özellikle para pis

kokar." Anal bölgenin erojenliği, insan faaliyetinin çeşitli temel yanlarını güçlü biçimde süslemektedir. "İnsanların bu bölgede, anüste, anüsün faaliyetlerinde, hatta işlevinin ürününde hazla takılıp kalmaları evrensel bir durumdur" diyerek kurallaştıran Freud, "Karakter ve Anal Erotizm"de (1908) ve temel özellikleri anallık –cimrilik, inatçılık, titizlik vb.– olarak belirlenen bir birey tipini anlatır. Freud'un en değerli keşiflerinden biri, insan dışkısı ile para arasında kurduğu denklikte yatmaktadır. Bu keşif, ekonomik mekanizmaların –özellikle kapitalizmin kökeninin– ve farklı kültürlerdeki mübadele uygulama ve ritüellerinin analizine varır (Ernest Borneman, bu metinleri *Paranın Psikanalizi*'nde bir araya getirmiştir, 1978).

Freud'un parlak öğrencisi Ferenczi, anallıktan yola çıkarak, temizlik, utanç, disiplin ve püritenlik takıntısının egemenliğindeki "anerotik" eğilimli bir "büzücü kas ahlakı"nın kuruluşundan söz ederken, bir diğer öğrencisi olan Lou Andreas-Salomé de "'Anal' ve 'Cinsel'" (1915) adlı incelemesinde, dışkılama organı ile cinsel organlar arasındaki bağları vurgular. "Anal süreçler ile genital süreçler arasında gerçekten de çok sayıda benzeşim yok mudur? Ve bu durum, yalnızca başlangıçta, tam anlamıyla gelişmeleri öncesinde değil, özelikle cinsel olgunluk evresinde görülmez mi? Anal erotizme gerilemenin bedenden önemli bir destek gördüğünü düşünmemizi sağlayan budur. Genital organın dışkılama deliğine yakın olması boşuna değildir (kadında kiralanmış bir yerdir)." (*Narsisizm Aşkı, Psikanalitik Metinler*). "Vajina anüsten kiralanmıştır" şeklindeki bu önemli sözde özetlenen sonuncu saptama, Lou Andreas-Salomé'nin düşüncesinin, anal libidoya dair "şeytansı"

bakışı aşarak, ama aynı zamanda da ölüm itkisiyle bağını koruyarak, pozitif valanslı bir anal erotizmin kavranmasına önemli katkı sağladığını doğrulamaktadır; keza, bu alandaki erotik üretimin aşırı bolluğunu da aydınlatıp açıklamaktadır. Kaba dil de, kendi tarzında, anal erotizme yeniden değer katar: anal "kıç" cinsellikle ilgili olan her şeyi belirtir ve kapsar hale gelmiştir; yaygın bir deyim olan "kıç vakası", politik, mesleki, kültürel ya da diğer türden her olayı nitelemekte kullanılır. "Erotizm nedir?" sorusuna verilecek en yaygın cevap, "kıç vakaları" olur; bu deyimin kaba ve bayağı rakibi olan "sap hikâyeleri"nin (daha ender deyişle "kamış hikâyeleri") bir ağırlığı yoktur.

Büyük libidinal saga'nın üçüncü dönemi olan *fallik evre,* çocuğun kendi genital organlarına, bu organların barındırdığı haz potansiyeline, üstlendikleri işlevlere ve yol açtıkları rahatsız edici sorgulamalara yönelik ilgisiyle nitelenir. Bu soruşturmalar, öncelikle, erkeklik organı olan penis ile kadınlık organı olan vajina arasındaki anatomik farklılığa yöneliktir. Oğlan çocuğu, gösterişli bir nesneye sahip olduğu için gururlanır, bu nesnenin ereksiyonu, bir yükümlülük yerine getiremese de en azından görkemli bir görünüm sunmaktadır; kız çocuk ise, psikanalizin babasının anlattığına göre, benzer bir nesneye sahip olmadığı için şaşırır ve üzülür. Freud, bu noktada, kadının cinsel yaşamını kesin biçimde yönlendirecek olan ve söz konusu arzu ne kadar açgözlü ve doymak bilmez olursa o ölçüde kompülsif olacak cinsel arayışların kökeninde yer alacak bir "penis arzusu" hipotezi ileri sürer. "Penis isteyen" "kolay" kadın kişilikleri, "tekrar tekrar isteyen" nemfomanları, "mesleklerini seven" fahişeleri vb. sahnelemekten hoşlanan erotik

bir sinema ve edebiyat, bu türden tartışmalı bir tematiği süsleyip genişletmektedir.

İnsanlık durumunun ve erotizmin kuvvet çizgisi olan cinsel farklılık, üremede cinsel organların rolü üzerine erken çocuk sorgulamasına sıkı sıkıya bağlıdır: Çocuklar nereden gelir? Hem işediğimiz hem de mastürbasyon yaparak hazza ulaştığımız bu organlar neye yarar? Burada, yetişkinlerin çoğu zaman tiksindiği ya da karşılamakta tereddüt ettikleri temel bir merak ifade bulmaktadır; hatta nesnel bir bilgi edinildiğinde bile sorunun üzerinde bir tür "sır", karanlık ve sıkboğaz eden bir beklenti hâlâ hüküm sürer ve dar anlamda üreme sorununu aşarak tüm cinsellik alanına yayılarak doymak bilmez bir bilme arzusunu besler – erotizm, kendi tercih alanını özellikle burada her yönüyle işleyerek, bu arzuyu ustalıkla üstlenir.

Bu üç evreyi –oral, anal, fallik– libido gelişiminde "öngenital" evre olarak nitelendiren psikanaliz, özellikle global bir organik bağlam içerisinde (boy, kilo, kıllanma, aybaşı, boşalma, göğüs gelişimi vb.) cinsel organların olgunlaşmasıyla belirlenen buluğ aracılığıyla bunları *genital evreye* götüren evreler olarak görür. Freud genital evreyi şöyle nitelendirir: "Yeni bir cinsel hedef ortaya çıkmıştır. Bu hedefin gerçekleşmesinde tüm kısmi itkiler işbirliği yaparken, erojen bölgeler genital bölgenin önceliğine tabi olurlar (...). Cinsel itki artık üreme işleminin hizmetindedir." Freud'un sözünü ettiği genital libidonun üreme ereği, biyolojinin, ahlakın ve dinin gerekliliklerine uygun olarak, herkesin yapmaya ve tanımaya yöneldiği gözlemler ve deneyimler karşısında rastlantısal kalır. Erotizm, her koşulda, Freudcu düşüncenin ortaya çıkardığı psişik dinamiklere sağ-

lam bir güvence sağlasa da, aynı zamanda cinsel yaşamın bu analitik çerçeveyi ne ölçüde aştığının güçlü ve parlak bir göstergesidir. Libido gelişiminin daha eksiksiz ve ayrıntılı bir şeması, başka şeylerin yanı sıra, el, kas, deri, klitoris, karın vb. erotizmlerini ve farklı duyuların işin içine katılmasını da açıklayacaktır.

Kısmi itkileri ve ön-genital evreleri genital örgütlenmenin sultası ve otoritesi altına yerleştiren libidinal hiyerarşi, genitalliğin egemenliğindeki "gelişen" libidinal yan ile ön-genitalliğe ve çocukluğa dönük olan "gerileyen" libidinal yan arasında bir ayrım yapar ve erotizm ile pornografi arasında bir ikilik ihtimali üzerinde durur. Olumlu yananlam taşıyan erotizmin amacı tam bir cinsellik ifade etmektir ve bunun vektörü, tutarlılık, denge, toplumsal değer ve yayılma faktörü olan genitalliktir. Olumsuz görülen ve küçümsenen pornografi, erken evrelerde takılı kalır, toplumun, ahlakın ve kültürün değerlerini gözardı etmeye yönelerek, "sapkınlıklar" başlığı altında toplanmış semptom ya da uygulamaları öne çıkartır: sadizm, mazoşizm, röntgencilik, teşhircilik, yamyamlık, fetişizm, travestizm, koprofili vb. Pornografi çoğu zaman ahlaksızlık, çirkinlik, suç, hatta cinayet suçlamasıyla gözden düşürülmüş ve teşhir edilmiştir. Erotizm ile pornografi arasında ileri sürülen farklılık, özellikle, yasa, norm, olgunluk, ereklilik gibi ideolojik kapsamlı ölçütlerden kaynaklansa da, daha mahrem etkenler de ona bir başka istikrar kazandırmaya yatkındır: bu etkenler, kendine ya da başkasına dayatılan şiddet veya acı, özerklik, hoşgörü, sorumluluk, partnerlerin nezaketi gibi cinselliğin son derece bireysel niteliğini, içkin ve kendi kendini düzenleyen yasallığını onaylayan tüm öğelerdir.

IV. – Arzu

Psikanalitik kavram olarak işleyen "libido" terimi, cinsel ve daha genel olarak itkisel enerjiyi belirtir. Daha bayağı bir kullanım ise libidoyu güdülenimlere, bir tür dayanılmaz istek ya da kaşıntı olarak ele alınan cinsel uyarı ya da gıcıklanmalara bağlar. Bu da, ötekilerin yanısıra, cinselliği azımsamanın bir tarzıdır. Cinselliğe kışkırtıcı kapsamı ve gücü geri verilmek isteniyorsa, akla hemen "arzu" kelimesi gelir. İnsanın yapısını cinsellik üzerinde temellendiren psikanaliz, arzu kelimesine güçlü bir erotik yük katarak onu cinsel arzunun dengi yapmıştır. Örneğin, Tennessee Williams'ın romanı ve Elia Kazan'ın da bu romandan çektiği film olan *Arzu Tramvayı*'nda (1951) ortaya çıkan güçlü erotik atmosfer içerisinde bu tramvayın hangi raylar üzerinde gittiğini belirtmek gerekmez. Marlon Brando adlı bir cinsel lokomotif tarafından çekilmektedir. Daha yakın bir tarihte, İspanyol sinemacı Pedro Almodovar *Bizi Arzudan Kurtar*'ı (1998), aşkın karanlık, nevrotik giz ve düğümlerini keşfe çıkmak için kullanır. Hatta filmin adını kimileri "İber Arzuyu Düğümlüyor" olarak anlarlar!* Bir nehir-roman olan *Jean-Christophe*'un yazarı Romain Rolland'ın lirik konusu da hatırlardadır. *Jean-Christophe,* müzik aşkına olduğu kadar aşkın müziğine de bir övgüdür. Rolland *Le Voyage intérieur* [İçsel Yolculuk] (1942-1946) adlı özyaşamöyküsün-

* Fransızca sözcüklerin telaffuz benzerliğinden yapılan bir tür kelime oyunu. "Bizi Arzudan Kurtar", Fransızca telaffuzunda *libernudüdezir* olarak okunurken, "İber Arzuyu Düğümlüyor" ibaresi de *ibernudüdezir* olarak okunur. (ç.n.)

de şöyle der: "Arzu, ilk doğandır... Her şey onun içinde – saf ya da saf olmayan (...); ama yaşlı ressamların *Bambino*'sunun elinde tuttuğu metal bilyede dünyanın yüzünün yansıması gibi, ilk doğmuş bebeğimiz olan *Bambino* Arzu'nun gözlerinde de gelecekteki tüm arzularımızı minyatür halde okuyorum –meçhul tanrılarımız, doruklar ve kaynaklar, kibir ve şefkat, zafer güneşi, bozgunların tatlı gölgesi, hem meyveler hem ağızlar, hem ağızlar hem kollar, bağlanmanın şehveti ve bu bağları parçalayan güçlü ellerin sarhoşluğu. Hepsinin adı Aşktır, Aşk, yaşam ekseni..." Deleuze ve Guattari de *Anti-Oidipus* adlı ortak eserlerinde (1972) "arzu ezgisi"ni terennüm ederler: "Arzu, üretici bir güçle yaşamı kucaklar"; ve bir Nietzscheci olarak şunu eklerler: "Arzu bir sürgündür, arzu bir çöldür" – "ama kolektif bir sürgün ve kolektif bir çöl", bir kurtuluşun mekânı ve yolu.

"Her şey arzunun içinde", arzu her şeyin içinde –boşluğun da içinde: arzu her zaman için "bir yerlerde" tatmin olmamış kaldığından, çok sayıda psikolojik, ahlaki, felsefi ya da mistik düşünce arzudan "eksik" diye söz eder. İnsanı bu kökensel kusur ya da sefaletten kurtarmayı arzulayan kimileri ise arzunun kökünün kazınmasını savunurlar. Budizm'de *nirvana* (*nibbana*) kavramı, acıyı ortadan kaldırma hedefiyle birlikte, öncelikle "susuzluğun, arzunun imhası" olarak tanımlanır: "Nibbana, nibbana, diyorlar, dost Sariputta. Nibbana nedir dostum? – Arzunun yok edilmesi, nefretin yok edilmesi, yolunu şaşırmanın yok edilmesi..." (*Présence du bouddhisme*, 1959)

Buna yakın bir düzlemde, "haz alma yeteneğinin (ve fırsatının) bütünüyle ve kalıcı bizimde yok edilmesi" korkusunu belirtmek için psikanalist Jones tarafından "afanisis"

fikri ortaya atılmıştır. Bu, daha temelde, her türlü arzunun yok olması karşısında duyulan korkudur. Belki de bu, insan varlığının hissedebileceği en köklü ve en dehşet verici korkudur. Erotizm arzu duymayı sağlayıcı tüm cephaneliğini, bütün öfke ve kavgacılığıyla özellikle bu korkuya karşı çıkartır. Vampir masallarını erotizmin korkutucu ve aşırı ama tartışmasız bir tarzı olarak kabul edersek ve günümüzde öfke uyandıran bu vampir mitolojilerinden birine geri dönersek, rollerin oyununu tahmin edebiliriz. "Karanlıklar Dünyası"nı ele alırken, "Golkond" denen esrarengiz bir durumdan söz edilir; çok eski ve güçlü bazı vampirlerin, özellikle de "Meçhûller" denen "Mathusalemler"in eriştiği bu durumda, her türlü kana susamışlık ortadan kalkar, yani "Hayvan" denen her türlü vampirlik arzusundan kopulur ve bu durum ortadan kalkar: "vampirin kendi hayvanına hakim olduğu ve terbiye ettiği, onun yıkım ve taşkınlıklarına karşı bağışıklık kazandığı lütuf durumu." (*Guide de la Camarilla. Des roses abruvées de sang*, 1999)

Erotizm ne nibbana'dan hoşlanır, ne afanisis, ne golkond, ne de herhangi bir başka perhiz biçiminden; arzunun geri çekilmesi ya da yok edilmesi erotizmin hoşuna gitmez. Asimile olma yönündeki istisnai yeteneği sayesinde, asetizmi, boşluğu ya da hiçliği ("sürgün" ya da "çöl") kendi yararına çevirebilse de, her türlü yok oluş fikrine isyan eder; dönmelikte Freudcu düşçülüğü yaya bırakan erotizm, kendisinin "arzunun gerçekleşmesi" olduğu iddiasındadır. Arzuyu doruğa taşımayı arzulayan erotizm, aşırılıktır, sıvıların aşırı bolluğu ve dolmasıdır, mutlaklaştırılmış bir "taşkınlık"tır. Bu noktada, erotizm ile pornografi arasına yeni bir nüans katılabilir: Pornografinin yetinebileceği nesne sahiplen-

mesi ya da duyumların doygunluğundan ziyade, erotik aşırılık ya da yücelim enerji atılımı olarak değer taşır. Burada süre kavramı öne çıkar: Erotizm ısrardır, sürmekte olandır, sertçe, yoğun biçimde sürendir; pornografi ise andır, az çok başarılı bir şekilde gerçekleştikten sonra hemen kaçıp gidendir. Şu paralelliği ileri sürme riskini göze alalım: pornografi nevrotiktir, erotizm paranoyak; ama bunu söylemek, izlerin, imgelerin, söz ve görüntülerin canlı ve canlandırıcı kaynağı olan arzunun her şeye kadirliği ve taşkınlığı konusunda pek az şey dile getirmek olur.

II. Bölüm

İFADELER: İZLER, İMGE ÜRETİMİ VE DAĞITIMI, SÖZLER

Erotik uğultuların, flaşların kat ettiği gürültülü yolda bedenler, mimikler, bakışlar, kokular, hülyalar, belirdiği gibi aynı hızla yok olan libidinal dalgalar üzerinde kaçamakça ya da gözünü budaktan sakınmadan sörf yapar ya da, tersine, nostalji veya saldırganlıkla, kitlenin canlı canlı yuttuğu hayranlık verici birkaç siluetin eteğine yapışıp kalarak sürüklenirler. Modern site –ama bu, William Blake'in *Kudüs* şiirindeki şu sözlerini tekrarlarsak, baştan itibaren bütün siteler için geçerlidir: "Babil, yeryüzü kralları üzerinde hüküm süren büyük site, Babil bir fahişedir: yeryüzü krallarıyla zina yapan fahişe"– erotik büyücülüğün geniş kazanıdır, –müstehcen olarak görülen– belli belirsiz sarkıntılık, sokak orospuluğu ya da tecavüzcülükten, bütün bir yazgının birkaç saniye içinde belirip yok olduğu hayal mahsulü çılgınca yapımlara dek her yana bırakır işaretlerini.

I. – İzler

Malpunga'dan Gılgamış'a. – Yürüyen sokak: gidilir gelinir, bir ileri bir geri, sıra sıra ya da istiflenmiş bir halde – "yürümek", "gitmek", Latince'de *ire*, "birlikte yürümek" ise *co-ire*'dir (*coeo, coii, coitum*). Fransızca'daki "coït" [çiftleşme, düzüşme] buradan gelir. Antropolog ve psikanalist Geza Roheim, Avustralya Aborijinlerinin, yalnızca uzamın, suyun, faunanın ve floranın içsel bilgisi sayesinde varlıklarını sürdürebildikleri geniş çöl bölgelerinden geçerek çalılıklar –*bush*– içindeki uzun ve çetin yürüyüşlerini nasıl "libidinalleştirdiklerini" açıklamak için bu etimolojiye başvurur. Bu bilgi, manzaranın her özelliğini erotik bir renk ya da izle süsleyen atavik bir mitolojiden beslenir. Roheim *Héros phalliques et symboles maternels dans la mythologie australienne*'de [Avustralya Mitolojisinde Fallik Kahramanlar ve Annelik Sembolleri] şöyle der: "Mit, gündelik yaşam için çetin mücadeleyi ya da kavurucu güneş altındaki çok yorucu yürüyüşleri anlatmak yerine, daimi bir ereksiyon durumunu, daimi sefahat durumunu anlatır." En saygın mit, kahraman-ata Malpunga'nın gezip dolaşmalarını anlatan mittir. Malpunga'nın penisi öyle büyüktür ki yere değer ve kahraman yolda yürüyebilmek için penisini omzunun üzerinden geriye atmak zorunda kalır. Her bir eylemi (içmek, yemek, avlanmak, çiftleşmek, işemek, dışkılamak vb.) çevrede somut bir libidinal iz bırakır ki Aborijinlerin rutin işlerine, ibadet törenlerine ve düşlerine ritim veren de budur (*The Eternal ones of the Dream*, "Düşün Ebedi Varlıkları" *Héros phalliques et symboles maternels*'in özgün adıdır).

Avustralya Aborijinlerinin Malpanga'sı, bütün büyük mitsel kişilikler gibi, uygarlaştırıcı bir kahraman-atadır. Hem mitsel hem tarihsel olan Gılgamış kurucu-kahramandır –"üçte iki onu tanrı olarak görür / üçte bir için insandır"–, Sümer'de İÖ 2800-2600'e doğru hüküm sürmüş ve Uruk şehir devletinin duvarlarını inşa ettirmiştir. *Gılgamış Destanı* onun başarılarından ibarettir. Bilinen en eski epik anlatıdır ve bir yüzyılı aşkın sürmüş araştırmalarla toparlanmıştır. Kahramanı çeşitli macera ve talihsizliklere sürükleyen ikilik ve çatışmalar, düşsel imgelere dikkatli, uyanık bir psikolojik duyuyla ele alınmıştır. Ama burada ata rolü oynayan ve Eros'un yaratıcı gücünü temsil eden kişilik Enkidu'dur. Tanrılar tarafından Gılgamış'a yoldaş olarak görevlendirilen Enkidu, dölleyici tanrıça Aruru'nun fırlattığı bir avuç kilden kaba saba biri olarak doğmuştur. Bir hayvan gibi vahşi halde yaşar: "Vücudu kıllarla kaplıdır / saçları kadın saçı gibi uzundur", "vahşi hayvanların yanında / yüreğine sevinç dolmaktadır." Kültüre ve gerçek bir insanlığa erişebilmesi için Gılgamış ona öğretici bir fahişe gönderir:

"Fahişe giysilerini çıkartır / göğüslerini, çıplaklığını ortaya serer / ve Enkidu onun bedeninin hoşluklarından zevk alır. / Fahişe kendini sakınmaz, onda arzuyu kışkırtır. Fahişe Giysilerini çıkartır / ve Enkidu onun üzerine çullanır. / Bu vahşi ve masum erkeğe / bir kadının öğretebileceği şeyi öğretir. / Enkidu ona sahip olur ve bağlanır. / Altı gün yedi gece boyunca Enkidu hiç durmadan / fahişeye sahip olur."

Bu yoğun cinsel ilişkinin sonunda, "kalbi ve ruhu ferahlamış olan" Enkidu, "fahişenin kollarında / hayatın zevk-

lerini ve sevinçlerini öğrenir." Tamamen insan olunca Gılgamış'ın yanına gider ve onun tüm maceralarına katılır; ta ki sonunda "insanların yazgısı"na –ölüme– boyun eğeceği güne dek. Yoldaşının ölümü karşısında Gılgamış isyan eder ve umutsuzluğa kapılır: "Gece gündüz ağladım onun için / Gözyaşı döktüm onun için / altı gün yedi gece (...) / Altı gün yedi gece sakladım onu / solucanlar / kaplayana dek yüzünü (...) / bunca güçlü aşkla sevdiğim dostum / kil oldu." Dikkat çekici bir simetriyle, şiir, doğumun ve ölümün kilden olmasının ötesinde, insanlığı yaratan cinsel faaliyetin altı gün yedi gece sürmesi ile ölüm ve yas çalışmasının da altı gün yedi gecesi sürmesini paralel kılar. *Gılgamış Destanı*, böylelikle, Eros ile Thanatos'u birleştiren sıkı bağı belirtmektedir. Ölüme direnmek için yine Eros seferber edilir. Afallamış, iki gözü iki çeşme ağlar bir halde dolaşan Gılgamış'a, muhtemelen tanrıça İştar'ın cisimleşmiş hali olan "meyhaneci" Siduri-Sabitu akıl verir: "Neşeli ol gece gündüz / dans et eğlen / hayatının her günü / neşeyle, zevkle şenlik yap (...) elinden tutan çocuğu okşa / kollarındaki eşini mutlu et." Bu ilk ve atavik erotik görü, Mezopotamya pantheon'unun en önemli tanrıçalarından biri olan, hem ana tanrıça hem de doğurganlığın, aşkın ve savaşın simgesi olan tanrıça İştar'ın himayesinde ve ışığında cereyan ettiğinden, giderek kapsamı genişler (daha da belirginleşir: Asur'daki bir İştar tapınağında bulunan bir hiyerogami –"kutsal evlilik"– betilemesinde ayakta duran erkek, uzayan penisini bir gömüt taşının üzerine yarı yatar bir halde uzanmış olan güzel bir kadının kabarık vajinasına yerleştirmektedir): "Uruk'taki tapınağında (Eanna) o aşk ve arzu tanrıçasıdır, zevklerin hükümranıdır. Onun sayesin-

de, erkek kadınla, er dişiyle birleşir. Kutsal fahişelik ona ibadetin bir biçimidir. O, hiyerodüllerin [kutsal tapınıcılar], kutsal fahişelerin ve zevk kızlarının eşliğinde yeryüzüne iner. O da kendini arzulara bırakır, tanrılara ve ölümlülere bunu esinler."

Aşk tanrıçası İştar, kıyaslanamaz erotik aura'sıyla, bu zengin arkaik kültür üzerinde ışıldar. *Gılgamış Destanı* da bunun görkemli bir yansısıdır. Evlilik ve kutsal fahişelik temaları, hiyerogamiler ve hiyerodüliler, tapınaklarda ritüel olarak gerçekleştirilen cinsel birleşmeler, mitolog Pierre Gordon tarafından analiz edilmiştir. Gordon, Herkül ya da Samson gibi kahramanların "kutsal bir görev olarak kızlık zarı bozma" statüsünü ortaya koymuştur; yani bunlar da cinsellikle ilgilenen rahibelerin, kutsal fahişelerin erkek simetrisidirler, dinsel temayüllü cinselliğin failleri ya da atletleridirler. Kaslı çağdaş imgelerin tümünün yardım edebileceği kahramanlığın bu erotik boyutu ya da erotizmin bu kahramanca vizyonu, Gustave Moreau'nun *Thespius'un Kızları* adlı tablosunda (1853, 1882-1883) yeterli bir açıklama bulmaktadır: Güçlü kuvvetli adam –burada cinselliği güçlü anlamında– ünlü "işler"inin en çetinlerinden birine girişmek üzere, tetikte bekleyen bir fallus gibi, düşünceli düşünceli durmaktadır; birazdan kızlıklarını yitireceklerini bilen ve bu unutulmaz ânı yürek çarpıntısıyla bekleyen 50 kadar bakire grubunun, sürüsünün ya da kaynaşan kalabalığının ortasındadır.

Tarihöncesi Venüsler. – Daha ileri tarihlerdeki erotik izleri aramadan önce geriye doğru bir sıçrama yaparsak karşımıza tarihöncesi bir ganimet çıkar ki, bu her ne kadar

cılız olsa da etkisi hâlâ sürmektedir. Paleontologların ve tarihöncesi uzmanların çalışmalarının erotikleştiği tarihleme ve evrim oyununa girmeden; İÖ 10 bin ilâ 30 bin yıllık bir uzam üzerinde Aurignacian kültürünün, Magdalenian kültürünün, Solutrean kültürünün varlığını hayal ettiğimiz bir uzam üzerinde, sınıflandırılıp analiz edilmiş çeşitli nesne ve figürler –yuvarlak kabarıklıkları olan heykelcikler, alçak rölyefler, gravürler, kaya resimleri– içinde farklı farklı yorumlanan (büyü amaçlı, dini, şamanistik, estetik ya da diğerleri) belirgin erotik işaretlerin varlığı vurgulanabilir. Herhangi bir alçak rölyef bir erkekle kadını, iç içe girmiş, cinsel faaliyette bulunurken göstermektedir. Küçük heykelciklere fallus biçimi verilmiştir; gravür ve desenlerde hayvanlar ve şahıslar *ihtifallik* halde (organları ereksiyon halinde; Yunanca *utos*'tan –kalkmış– türemiştir) gösterilir. Bunların içinde en ünlü ve gizemlisi, ölümle bağlantılı olarak, Lascaux mağarasındaki kuş kafalı adamdır. Bulundukları kazı alanının adıyla belirtilerek –Lespugue, Willendorf, Savignano, Tursac, Brassempouy, Kostienki vb.– "Tarihöncesi Venüs" diye nitelenen heykelcikler her zaman kafamızı karıştırır. Bedenin bütün olarak yapısı genellikle bir eşkenar dörtgen içinde çizilmiştir: yukarıya doğru uzayan ince baş ile aşağıya doğru uzayıp giden bitişik bacaklar, abartılı, neredeyse obez hacimleri, göğüsleri, karnı, kalçaları (sepet kalçalar) ve kıçları (yağlı) öne çıkartır. Abartılı biçimler ve bu biçimlere çok geniş bir coğrafi dağılımda rastlanması, bu "Venüs"leri, üretkenliği ve doğurganlığı teşvik için başvurulan tanrılar –ana tanrıçaların ataları– olarak görmeye yöneltmektedir. Ama bu büyüsel-iktisadi işlevin ötesinde (ve genellikle çift halinde gösterilen

erkek ya da hayvanların fallik tasarımlarıyla ve erotik esinli kaya resimleriyle karşılaştırıldıklarında), çoğu 10-15 cm.lik minik heykelcikler olan ve dişi bedeninin kusursuz tenselliğini sergileyen bu "Venüs"ler, öncelikle, cinselliğin yüceltilişi olarak –erotik arına çeşitleri ya da çökeltileri– değerlendirilebilir. Artık erotizm yararcı faaliyetlerin, savaşların ya da büyülü-dinsel yansımaların ötesinde, tarihöncesi gerçekliğin temel bir boyutu olarak kavranmayı hak etmektedir; grupların içinde ve gruplar arasında, çalışmanın, büyünün, kutsallığın ve sanatın libidinal, kurucu ve dölleyici, sürekli dolaşımını sağlamaktadır.

Erotik *sis perdesi*. – Atalarını örnek alan modern insan da kendi uzamını –bu ister şehir uzamı olsun, ister başka bir yer– erotikleştirme yönünde benzer bir arzu hisseder ve mitin bir eşdeğerini imgeler, jestler ve ritüeller biçiminde bu uzama yansıtır. "Ahtapot gibi her yana doğru yayılan şehirler" libidinal bir dinamikle canlanırlar, "şehir ışıkları" (Chaplin, fütüristler) manyetik pırıltılarla örtülür, şehir uzamı döl yatağına dönüşür (Fritz Lang'ın *Metropolis*'i). Dünyanın her tarafındaki şehirliler ve köylüler, zorunlulukların ve âdetlerin ötesinde, *co-ire* –birlikte gitmek– isterler, buna çalışırlar, her gün aynı saatlerde aynı anayolları ya da kendi özel yollarını arşınlayıp dururlar; altına sığınılabilecek tarihöncesi bir kayaya ya da Oidipus'un babası Laios'u hançerlediği kavşağa benzer herhangi bir meydanda, forum ya da agorada dururlar: "bulvar", "passegiata", "paseo", "gezinti yeri" – gün batımında, akşamın alacakaranlık vaktinde, gecenin verdiği atavik kaygı ve bıkkınlığın da yardımıyla, biçimler ve nesneler silinir, umudunu yitirmiş ahlaksız ar-

zular gelgeç bir av yakalamaya çalışır; parlak, açgözlü ya da örtük kurt bakışları, dişi kurt ya da maral bakışları, sessiz ve kaçamak baştan çıkarıcılıkla saldırırlar. İmgeselliğin egemen olduğu bir şehir teatralliğinden kaynaklı bu ritüelleşmiş hareketler, tüm yerleşimin ya da topluluğun içine işleyen ya da dışına sızan erotik-uğultu, akış ve belirsizliklerin somutlaşmış halidir. Birbirini andıran afiş ve anonsların kabaca ya da sinsice kışkırtıcı olan baskısı ve örselemesi balyoz gibi tepemize iner ve bunların en aşikârları, mankenler, modeller, starlar ve bizim tarihsonrası "Venüs"ümüz, vazgeçilmez *pin up*'ımız olan diğer barbie'ler arasında, dışa fırlamış, işveyle dikilmiş ve içecekleri, otomobilleri, ev aletlerini, edebiyatı, çocuk bezleri ve diğer ıvır zıvırı "libidinalleştirmek" için poster olarak araya sokuşturulmuş göğüsler ve çıplak bacaklarla birlikte bedenin tüm cinsel ya da cinselleştirilmiş anatomisini suratımıza yumruk gibi inerek sergilerler. Antik sitelerin kapısına nöbetçi olarak dikilmiş fallik sınır taşlarını andıran afişler, her türden aldatmaca ve duruştan destek alarak, "düzüşmeye-hazır" partnerlerle şehvetli buluşmalar öneriyorlar. Duvarların, binaların ya da panoların üzerinde sergilenemeyenler ise gazete bayilerine tepeden tırnağa giydiriliyor, dergi kapaklarının olur olmaz vaatlerinde Eros'un ivedi ve nafile çağrıları bas bas bağırıyor. Çıplaklıklar ve giyiniksizlikler, mimikler, bükülü dudaklar ve "öpücükler" sitenin kabuksu derisi için çekişiyorlar, her yürüyeni bir röntgenciye, potansiyel müşteriye, gözleri fal taşı gibi açılmış tüketiciye dönüştürüyorlar. Fondaki şehrin gürültüsü, fantasmaların *melting pot*'u, erotik pus ya da *sis tabakası*, saldırgan, baştan çıkartıcı, arkaik ve çocuksu bir libidonun her türden izini –artıklarını ya da

yankılarını– (belli belirsiz biçimde kaynaşmış bir izdiham hali, kitle tarafından sürüklenme *–holding–* duygusu, dokunsal sürtünmeler, kokusal sızıntılar, röntgencilik, teşhircilik) derleyip toparlamaktadır... Ama yararcı kaygılar, yasaklar ve korkular erotik duygu ve davranışlar üzerinde baskın çıkmaktadır, dolayısıyla bu duygu ve davranışlara kalan tek çıkış yolu, düşmanca tepkiler yaratan bir engellenme ve gizil bir gerilim ortamıdır: hakaret edici söz ya da tavırlar, afişlere, tuvaletlere ve kamusal alanlara yönelen, buraları bozan grafitiler, ve pornografik olarak nitelemenin uygun olacağı başka noktasal/anlık ifade biçimleri; ve tüm bunlar erotik hülyalar ve gelgeçlikler zemini üzerindeki imrenme, hınç, kafa karışıklığı ve itkiselliğin acı karışımının baskınlığı ölçüsünde güçlüdür.

I. – İmge üretimi ve dağıtımı

İmge ile erotizm arasında güçlü ve esrarengiz ilişkiler vardır. Eros'a erişimi engellemek için imgeyi yasaklamaya, sakatlamaya, hile karıştırmaya (vandallık, eserlerin imhası, şekillerinin bozulması, asma yaprakları, giysi giydirilmesi ve kamuflajlar) ya da Eros'un veya aşkın ötesinde, politik, dinsel ya da kurumsal bedenleri sinirlerle donatmaya elverişli bir etki gücü haline getirmek için imgeyi sömürmeye çalışmamış kültür pek yoktur. Tüm bir metaforik dil –yakmak, alevlendirmek, ateşe vermek (ateşin icadı), eşelemek, içine girmek, tohum serpmek (tarım), biçimlere, varlıklara, totemlere, fetişlere, kendiliklere tapınmak (büyü, din), örgütlemek, tasarlamak, egemen olmak, tanımak (ik-

tidarlar ve bilgiler)– tüm insan gerçekliğinin Eros'un içine derinlemesine nüfuz ettiğine kanıttır. Müzik bir yana bırakıldığında, sarsma, iletişim, çekim, tiksinti ya da baştan çıkarma potansiyeli en zengin olan şey imgedir: erotizmin bütün alanlarında başına buyruk bir şekilde hüküm sürer. Bu öyle evrensel ve değişmez bir hükümranlıktır ki, bütün uygarlıkların tarih boyunca erotizmle sürdürdüğü düşmanca ya da suç ortağı ilişkileri ifade eden, ortaya seren ya da kamufle eden şatafatlı veya asetik, yaratılmış ya da çalınmış bir yığın imgeyi ne kadar sıralasak bitiremeyiz. Metinsel bir asetizme mecbur olduğumuzdan, analizlerimizi daha öteye götürmeyerek bu sel gibi akışın ancak küçücük bir ilk sızıntısını gösterelim. İÖ V. yüzyıla ait Yunan kupasının siyah zemini üzerinde cinsel organları kalkmış bir dizi erkek görülür: uzanmış haldeki biri partnerinin organını emerken bir üçüncüsü tarafından düzülmektedir. Pompei resimleri, I. yüzyıl, ünlü Gizemler Villası: katı kırmızı zemin üzerinde "Fallus'un Teşhiri", devasa penisiyle "Priapos"; kırbaçlanan kadının hayranlık verici bir şekilde dengelediği bir kompozisyon; Vettii'ler evi freskosu: uzanmış adamın üzerine binmiş koca kıçlı kadın. Makedonya paraları, İÖ V. yüzyıl: geçer akçe bir erotik hazinenin bankacıları olan Bakhus rahibeleri ile ereksiyon halindeki erkekler karşı karşıya gelmişlerdir. Güneşe adanmış pagod heykeli, Konarak, Orissa, 1239-1264: erkekle kadın birbirlerine şefkatle sarılmıştır, gülümseyerek, ayakta sevişmektedirler. Yine, Orissa, XIX. yüzyıl: yontulmuş küçük fildişinde kadının içine giren erkek görülmektedir, ikisi de yere oturmuştur, dirseklerine dayanmış, yüz yüze durmaktadırlar; kâğıt üzerine guvaş boyada bir yogi seksi duruşu görülmektedir, diz çök-

müş olan erkek, iki bacağını kaldırıp omuzlarına koyduğu kadının içine girmektedir. Kajuraho tapınağı alçak kabartması, Orta Hint, X.-XI. yüzyıl: ayakta duran kadın adama sarılmıştır, adam da bacağını kadının kalçalarına dayamıştır. Kamada'da vulvaya (yoni) tapınma, Altınış Dört Yogini Tapınağı (Madya Pradeş, X.-XII. yüzyıl): tanrıçanın ayakları dibinde diz çökmüş bir çift, büyük bir kadın cinsel organına tapınmaktadır. Bunun simetrisi: "Fallusa tapınma", Jahn, 1855: diz çökmüş çıplak genç kadın, hayvan ayaklı dev fallusun karşısında. Fallus biçimli anıt, Dionysos tapınağı (Delos). Vulvayı kişileştiren Yunan miti, Baubo: küçük heykelde –muhtemelen Ptolemaios dönemi Mısır heykeli– bir kadın bacaklarını iyice açmış, elini cinsel organına koymuştur. Nikosthenes ressamından Attika kupası: *bobon* (takma organ) kullanan kadın, birini vajinasına sokarken, diğerini de ağzına götürmektedir. Utamaro'nun (1753-1806) renkli gravürü: sırt üstü uzanmış kadın, diz çökmüş erkeğin priapik penisini içine almaktadır. Koriusai'deki Shunga oymabaskısı: akrobatik bir pozisyondaki kadın erkeğin devasa organını içine almaktadır. Gotik tarzda yapılmış sütun başlığı, Notre-Dame de Peyroux kilisesi, akrobatik bir pozisyonda düzüşen çift, kendini arkaya atınış erkek ayaktaki kadının içine girmektedir. Roma Mordillon'u, Cervatos Kilisesi apsidi (İspanya): erkek ve kadın ters pozisyonlarda çiftleşmek için bir araya gelmişlerdir. Meraklı her okur, belgeleri *ad hoc* araştırıp inceleyerek, başka dönem, alan ve kültürlerden doğan, hoşuna giden kartları çekip çıkarabilir ve kendi erotik koz kâğıtlarını dizebilir. Yeniden açılıp saçılmış, süper-medyatikleşmiş, hiper-ticarileşmiş, gezegen çapındaki Eros'uyla birlikte

Çağdaş kültür bu oyun için sınırsız bir kaynağı içinde barındırır.

Picasso: "Priapos'un Büyük Ressamı". – Özgün ve güçlü birkaç esere derinlemesine bakış sayesinde erotizmi daha canlı bir ışık altında görebiliriz. Daha etkili olabilmesi için, ifade gücü tartışmasız olan iki kutbu derhal saptayabiliriz: bedenin ve cinselliğin en yakınında duran Picasso ile sembolün ve mistiğin en yakınında duran Hieronymus Bosch. Bu ikisi arasında da ünlü birkaç sanatçı –Ingres, Bonnard, Klimt, Schiele, Moreau, Bellmer, Duchamp ve diğerleri–, erotik yapıların önlenemez etkisi ile işleyiş ve üslupların karşılaştırılamaz tekilliğini onaylayacaklardır.

Erotik Picasso. – Şubat-Mayıs 2001'de Paris'te düzenlenen bir serginin betimleyicilikte bayağılığa varınış başlığı cesur bir manifesto etkisi yaptı. Ressamın engin ve çok biçimli eseri erotizm üzerinde odaklanarak sanatın içkin erotik yapısı kesin olarak kabul ettirilmek istenmiştir. Ressamın erotik eserini yansıtan –desenler, tuvaller, gravürler, heykellerden oluşan yaklaşık 335 parça– sergi kataloğunun önsözünde, "Picasso'nun eserinin tamamen erotik olduğu anlaşılmıştır" denir ve "her sanatçı erotikti, erotiktir, erotik olacaktır" ibaresi bir "basmakalıp" olarak sunulur. Daha da abartan Picasso, sanat ve cinsellik "aynı şeydir" dedikten sonra kendi tecrübesine gönderme yaparak şunu önerir: "Düzüşmek istediğinde düzüş." "Yüzyılın En Büyük Ressamı" ya da söz konusu durumda "Priapos'un Büyük Ressamı", dobra bir gerçekçilikle ve en çeşitli teknikleri kullanmadaki dillere destan ustalığıyla, bedenlerin ve cinsel organların, duruş ve pozisyonların, gerçeklikle hazzı birbirine

katan sahne ve montajların, sembol ve fantasmaların, şiddet ve mizahın üreyip çoğalmasını sergiler. Barselona genelevlerinin müdavimi Picasso, fahişelerin ve müşterilerin portrelerini kurşun kalemle, mürekkep kalemi ucuyla, füzenle çizer. Kendisi de çıplak ya da giyinik olarak resimde yer alır (*Çıplakla Otoportre*, *Yatan Çıplak ve Ayakları Dibinde Oturan Picasso*, 1902-1903); dost ve tanışlarını da buraya kabul eder: *Isidre Nonell Bir Kadınla Birlikte*'de kadın, çömelmiş organını emmektedir; ya da *Angel Fernandes de Soto Bir Kadınla Birlikte*'de kadın klitorisini erkeğin parmaklaması için sunmaktadır; *Ressam Juan Osso* ise külotunu indirmiş, sert cinsel organını sallarken, içinde piliç bulunan bir tabağı göstermekte ve kakasını yapmaktadır. Çıplak ya da çoraplı kadınlar, uzanmış ya da çömelmiş, bacaklarını açarak cinsel organlarını sergilemekte, organlarıyla oynamaktadırlar. Kâğıt üzerine mürekkep ve renkli kuru boyayla yapılmış 1903 tarihli küçük bir tablo, *Fallus*'u Jüpiter kafalı olarak kişileştirir, çömelmiş çıplak bir kadın ise hayalara yerleşmiştir; aynı dönemin resmi olan *Vajinal Çevre*'de, çıplak bir kadın bacaklarını açmış, siyah vulvasını açarak uzanmış, bir vajinanın büyük dudakları arasına haz içerisinde kendini kaptırmıştır.

Penis, vulva, kıç ve pübis kıllarından oluşan bu yoğun dizi, kısmen ilksel bir organ erotizmi sergilemektedir. Picasso 1971 yılında yaptığı "*Degas Kızlar Arasında*" ofort dizisinde bunları tekrarlar. Burada, çıplak kadınlarını "temizlenen hayvanlar gibi" gösterme iddiasındaki etekli dansözlerin ressamı, cinsel organlarını sergileyen genelev kadınlarını "hülyalı" ve "röntgenci" bakışlarla seyretmektedir. *Tellier'nin Evi* müdavimliğinden beslenen (Maupas-

sant'ın hikâyesini resimleyen ofortlar) geniş bir erotik akımı nitelerken "genelev erotizmi"nden söz edebiliriz. Bu akım şu imparator-imgede toplanmıştır: Prenses-Vulvalar ve Prens-Anüsleri onurlandıran Kral-Fallus'un ziyareti (*Sahnede, Kral ve Fallus-Çift* modeli üzerinden yapılmış 1966 tarihli suluboyalar). Yere, çevreye ve bakışa göre insanlığın zemini ya da alt-zeminleri/çukurları olan hükümran cinsel organlar çiftleşmek için yapılmıştır. Böylece, sanat tarihinin de işin içine katıldığı çıplaklar dizisinin yanında, organlar erotizmi erotik edimle *–düzüşmek, sevişen çift, sarılma, tecavüz, erotik sahne–* ikiye katlanır ve tamamlanır. Bunlar, sanatçının *Çiftleşme* (1933) duruşlarını gösterdiği desen, tablo, gravür ve fayansların birkaçının adıdır. Ovidius'un *Başkalaşımlar*'ından esinlenen *Jüpiter ile Semele'nin Aşkları*'nda olduğu gibi, bir tür şefkat kimi zaman görülse de, çoğu zaman çiftleşme bir zinadır, şiddeti ve tecavüzü gerektirir; öfkenin, taşkınlığın zincirinden boşanması, insanın kapıldığı ve ölçüsünü –ölçüsüzlüğünü– ifade etmek gereken *ubris* (*Ressamın Ölçüsüzlüğü,* 1968): Barrio Chino'nun küçük boğası Picasso, mitsel Minotauros figürü içindedir ve onu temsil eder. Minotauros'u uyuyan çıplak kadının etrafında dolaşırken (*Minotauros,* 1933), ona dokunurken (*Uyuyan Bir Kadının Elini Burnunun Ucuyla Okşayan Minotauros,* 1933), onu yere devirirken (*Dora ve Minotauros,* 1936), zorla içine girerken (*Bir Kadına Tecavüz Eden Minotauros,* 1933) vb. gösterir. Erkek vücudu üzerine oturtulmuş boğa başlı ve ağızlı canavar tam bir gösteridir, içkin bir şiddete dayalı arzunun yabanıl ve kısmen kaba ifadesidir. Ölümle bağı vurgulayan kimi boğa güreşi sahnelerinden destek alan mitoloji, Pasiphae ile bir boğanın oğlu olan

Minotauros'u ölüm gücü olarak temsil eder: her yıl yedi genç erkekle yedi genç kızın kurban edildiği yeraltı ya da ölüm tanrısı.

Çıkışını yalnızca Dedalus'un bildiği labirentin dolambaçları arasında her yöne gidip gelen ölüm gücü Minotauros, cinselliğin canavarca şiddetinin ötesinde, cinselliğin özünü de sorgulatır: Şefkati, sevgiyi, boğazlamayı, acımasızlığı birbirine katan bir kudurmuşlukla uygulanan bu arzu ve bu edim nedir? Bunun varacağı yer, ereği, anlamı nedir? Bu temel sorgulamaya Picasso koç başıyla vurur, gizemin kapılarını –boşuna– zorlar. En azından, kadının gizemiyle birleşen cinselliğin gizeminin Canavar'ın kafası *içinden* nasıl geçtiğini bize *gösterir.* Picasso, 1968 tarihli 24 ofortta sorunu yeniden ele alır ya da aynı sorunun peşine düşer. Burada, iç içe geçmiş ince çizimlerle *Raffaello ile Fornarina*'yı "erotik sahneler"de gösterir: Rönesans'ın simge sanatçısının elinden, modeliyle ateşli bir çalışma içindeyken bile, ne paleti düşer ne de fırçası – haklı olarak fallik denen fırça tüccar Picasso için en yüksek *noktada* kârlıdır, hem nakit para olarak ("*nokta*" kaç paradır?), hem de geçer akçe kadınlar olarak (ona "abayı yakarlar"). Yalnızca teşhir edilen ya da çiftleşen hacimli kadın ve erkek cinsellik organları, gayet iyi çizilmiş hayalar ve pübis kıllarıyla birlikte güçlü bir şekilde sergilenirler; kimi zaman, paletin deliğinden girip penis gibi dışarı çıkan ressam parmağı şeklinde tuhaf yankılar bulup etkileri iyice katlanır. Her yerde hazır ve nazır bu ikiye bölünmüş bakış, yeniden doğan Rönesans'a öncülük eder: Erotik Picasso, hem resim yapan hem de düzüşen erotik bir Raffaello'yu gösterir; ayrıca, üçgen pübisi dikkat çekici olan çıplak bir kadın tablosunun durduğu bir

şövale, sahnenin merkezindeki yerini talep eder. Kadın kendini tanıkların, "röntgenciler"in bakışlarına sunmaktadır – röntgencilerin en ünlüsü ve müdavimi papadır. Neden tarihseldir kuşkusuz: Raffaello, Rönesans'ın diğer sanatçıları gibi, papalığın himayesinde esin verdi – ama daha *pitoresk* gerekçeler de ileri sürülebilir. Papaya "Aziz Peder" denir – İtalyanca'da *Papa.* Böylelikle röntgencilikle birleştirilen baba imgesi, "ilkel" ya da "kökensel sahne"de yeniden ortaya çıkacaktır: çiftleşen ebeveyn, Freud'e göre, çocuğun hayal ettiği ya da fantasmasını kurduğu ve analitik travmatolojinin ilgiyle ele aldığı konudur. Picasso bu arkaik sahneyi tersine çevirir ya da altüst eder: sahneye tanık olan ve tepki gösteren çocuk değil "Baba"dır, *Papa*'dır. Bununla birlikte, mizah sevinirken, çizim babalık iktidarını hırpalamaktadır: papayı, çıplak kıçıyla oturağa oturtup, çocuklaştırır. Picasso'nun kulağında, "poposu pimpis papa Pie" pespayesine paspal laflar paralatan Prévert postumuzun sözünün yankılandığını haklı olarak düşünebiliriz, değil mi? Yoksa, daha yavan bir ifadeyle, popüler adıyla "Papy" [büyük baba], yani seksenlik sanatçı kendini enseletmenin cezasını mı çekmektedir?

Takınaklı bir şekilde cinsel organ ve faaliyetler üzerinde odaklanan bu ikiye bölünme ve parçalanmalar (Picasso'nun, *Guernica*'yla birlikte en ünlü eseri olan ve modern sanatın başlatıcısı 1907 tarihli *Avignonlu Kızlar* fahişeleri temsil etmektedir ve adı da *Felsefi Genelev*'dir), erotizmin, uygulama ve faaliyetlerde olduğu kadar tefekkür ve hülyalarda da, tercihen bakışı, röntgenci ve teşhirci davranışları, bölünme mekanizmalarını gerektirdiğini göstermektedir. Picasso'nun yaptığı gibi, erotik bir sahneye dahil olan

özne, burada ne hapistir ne de ökseye yapışıp kalır; hareket eder, belli bir özgürlük uzamını çekip çeviren bir bağlanma-kopma dinamiği sayesinde figürden figüre kayar (*lapsus*). Peki ökseye gelen Picasso mudur? Yazar Gertrud Stein, neredeyse doksanına gelmiş sanatçıyı, "pis yaşlı moruk" olarak nitelerken onu belli ki böyle görüyordu. Anerotik aromalı yargı. Picasso tiyatro için *Sapından Yakalanan Arzu* (1941) adı bir piyes yazdı. "Sap"ın Picasso'nun "erotik"inin zengin saatlerini zenginleştiren yüzlerce imgede tekrar tekrar sıçrayıp durduğu bellidir. Ama sanatçının dikkatle inceleyen ve yorulmak bilmez gözü, "sap"ın –bugün olsa nazikçe fallus derdi– kendini nasıl yakalattığını, "Priapos'un Büyük Ressamı"nın "arzulayan makine"sini olağanüstü şişmiş haliyle gebe bırakan bu arzu tarafından tekrar tekrar yakalanmaya nasıl razı olduğunu göstermek için kendine özgü ve çürütülemez eserlerinin ötesine geçebilecek, bu mesafeyi kat edebilecek yetkinliktedir.

Hieronymus Bosch, *Bin Yıllık Krallık.* – Dışavurumcu çıplak soru bedenler, libidinal geğirtiler, ürkünç montajlar, mitolojik yapı iskeleleri; Hieronymus Bosch bizi Picasso'nunkinden tamamen başka kapsamda bir erotik evrene taşır. Erotizmin erk alanlarının iki ucunu kapsamadaki olağanüstü yeteneği, tek bir eserin bizim konumuza hizmet edebileceğini göstermektedir. Yaptığı en ünlü eser olan *Bin Yıllık Krallık* ya da *Zevk Bahçesi* (1503-1504?) adlı üç parçalı resmi, kayda değer bir eleştirel incelemenin yazarı olan Wilhelm Fraenger için "sanat ve din tarihinde eşsiz bir eser"dir. Ama, eksiksiz erotik sistem olarak da, yani en itici hayvanlık durumundan tanrısallığın en meleksi ifadesine

dek, Şeytan'ın ve cehennemin verdiği korkudan, lanetlenme ve canavarlardan (sağ kanat, *Cehennem*) cennetsi sonsuz mutluluğa (sol kanat, *Cennet*) dek insanlık durumunun veçhelerinin, yüzlerinin ve potansiyellerinin bütününü kapsaması bakımından da eşsiz olduğu kesindir – bu dünyanın gerçekliklerine ayrılmış olan ortadaki büyük pano, neredeyse hepsi çıplak olan, görülmemiş sapkın hareket ve tavırlar içindeki insan varlıklarının, hayvanların, titiz kodlara göre seçilmiş ve dağıtılmış bitkilerle minerallerin ve kesin biçimde kurallı bir kompozisyon içine yerleşmiş geometrik ya da grotesk, şaşkınlık verici biçimlerin kesin biçimde kurala bağlı kaynaşması ve çoğalınayla yüklüdür. Bu yüzlerce işaret, çizgi ve renklerin her birinde kuşkusuz bir anlam zenginliği barınmaktadır. Bu konuda bir fikir edinmek için Bosch'un *Bin Yıllık Krallık*'ını görmek gerekir. Bu eserde Platoncu Eros ile Agape vardır, Freud'un ve parlak öğrencilerinin psikanalizi vardır, Fourier'nin ayrıntılı aşk hesabı vardır, Sade'ın ürkünç hikâyeleri, dinin kaygısız kuralları, gerçeküstücü furya, *Neşideler Neşidesi*, Jacob Boehme'nin mistik açıklamaları ya da Novalis'in şiirsel fragmanları vardır – Fraenger bu yazarları coşkuyla anar. Novalis'in sözleri: "Hıristiyan dini, gerçek bir şehvet dinidir. Tanrısallık ve tanrısal aşk açısından günah çekiciliklerin en büyüğüdür... Aşkın olduğu gibi günahın da hedefi tanrıyla koşulsuz birliktir (...). Gerçekten, sofu biri için günah diye bir şey yoktur." Fraenger, bu tür ayrıntılar hakkında şunu belirtir: "Hayat Havuzu etrafında yükselen muhteşem kayalık biçimler, dev gibi kozmik başkalaşım imgeleri, Novalis'in bize sözünü ettiği bu "Doğa'nın cinsel kısımları, dünyanın zührevi organları"nın simgesi değil mi?"

Fraenger, Boehme'den uzun bir diyalog alır. Burada, başlangıçtaki androjin Adem'in içinde, "şeytansı delikanlı" ile "tanrısal bilge bakire" karşı karşıya gelir, var olmaya ve birbirlerini sevmeye özlem duyarlar.

Bosch'un hermenötiğinde dokunulmamış tek bir işaret bırakmayan Fraenger, dışkısallıktan yüceliğe dek her düzlemdeki erotik değerlerin başatlığını vurgular. "Ortadaki pano, Havva ile Adem oğullarının gerçek sürüsünü temsil eder; bu oğullar, ilk insan çiftinin Demiurgos tarafından kutsanmasının ürünüdür. Bu kutsama sol panoda resmedilmiştir. Bu yaratıklar, gençliğe özgü bir çıplaklık içinde, en ufak bir rahatsızlık duygusu sergilemeden, esrarengiz bitkisel erotik ayinler yapıyorlar. (...) Yalnızca toprakta değil, sularda ve havada da âşık çiftler ve erotik cemaatler doludur. Bu durum, bu aşk bahçesine kozmik bir çerçeve ve evrensel nitelikte dinsel bir anlam vermektedir." Sol pano olan Cennet bahçesinde İsa basit bir dokunuşla ilk insan çiftini birleştirir –Havva'yı elleriyle, Adem'i ayaklarıyla; ikinci plandaki sevimli hayvanların ortasında Hayat Çeşmesi yükselmektedir. Fraenger'e göre, bu, "daha aşağıda bulunan Hayat Havuzu'yla (fallus ile vulva ilişkisi gibi) temel bir ilişki içindedir." Başka nesnelerin yanında, "kurumuş bir dalın delip geçtiği iki büyük değirmen taşı"nın varlığını belirten Fraenger, değirmen taşının, her zaman için, "halk şiirinde, aşkın olduğu kadar ölümün de sembolü olduğunu" belirtir ve devam eder: "Ölümün simgesidir, çünkü tohum her yıl ezilip, iki taş arasında öğütülür. Aşkın simgesidir, çünkü taşlar erkek ve dişi olarak kabul edilmiştir, öğütmenin kendisi de cinsel bir süreçtir." Balkabağına gelince, şunu yazar Fraenger: "Bosch, balkabağını kadının

cinsel organlarının simgesi olarak kullandı. Kadının, kan atışı ve iç organlarının nabız vuruşuyla erkeğe doğru yöneldiğini belirtmek için bu organları 'dışsallaştırdı'. En ufak ayrıntısına dek 'organik olarak' davranarak, balkabağının yüzeyini ince bir damar ağıyla kapladı, böylece ona özel olarak bir dölyatağı görünümü verdi."

Cennet Bahçesi'nin tersine dönmüş simetriği olan Cehennem'de, pislik içinde, işkence gören, alıklaşmış bir kitle kaynaşmaktadır. Burada anallık egemendir: "Korkunç karın ağrılarıyla sarsılan (şeytan) oturmuştur, cehennemî tahtı üzerinde soğuktan büzüşmüştür. Bosch bu tahtı, bitmek bilmez ustalığıyla, bir karşı-Teslis tahtına dönüştürmüştür: delik iskemle. Bu taht üç ayaklıdır, tıpkı Pythea'nın oturduğu yer gibi (...). Ne var ki, Delphi kuyusu karanlık bir çirkef kuyusu halini almıştır, buraya iğrenç bir sidik torbasından çıkan Şeytan'ın dışkıları düşmektedir." Fraenger üçlü tablonun bütününün, sonuçta "tek ve aynı şeyi" ele aldığını belirtmektedir: "yüce ve nihai aşk." Sembollerin tek bir hedefi vardır ki bu da bir *ars amandi*, yani sevme sanatı oluşturmaktır. Bu sevme sanatı yalnızca sanatsal, hayali, fantastik, düş ürünü, ütopik, –nasıl adlandırırsak adlandıralım– ve bilgece bir yapım olmakla kalmaz, kuralları, uygulama ve bakış açıları, bütünlüğü içerisinde bir Erotik oluşturan Serbest Tinliler cemaatlerinin ezoterik dinsel doktrininin plastik bir yansıması ve versiyonu da olur – Fraenger'in analizinin temel katkısı buradadır. *Homines intelligentiae*'ya, yani çeşitli dalları olan –Bohemya'da *Pikarlar*, İspanya'da *Alumbrados*– sapkın cemaatlere kilisenin açtığı davaları analiz eden Fraenger, dinsel hareketler ile sanatsal ifadeleri birleştiren bağları ortaya koymayı başar-

mıştır. "*Homines intelligentiae*, XIII. yüzyıldan itibaren tüm Avrupa'ya yayılmış geniş bir sapkın hareketin parçasıdır" (Ren Vadisi, Baden, Hollanda, Strasbourg, Mayence, Köln...). "Serbest (ya da Yüksek) Tinli Birader ve Hemşireler'dir bunlar. Bu sapkınlar, Kutsal Ruh'un cisimleşmiş hali olduklarına, onun gücü sayesinde tinsel yetkinlik durumuna yükseldiklerine, dolayısıyla tene ve arzularına gömülseler bile günah işleyemeyeceklerine inanarak kendilerine bu adı verirler. Yeryüzünde cennet masumiyeti durumunda yaşadıklarına inanıyorlardı." "Biraderler" ve "Hemşireler" kendilerini "Adem Evladı" olarak birbirlerine eşit kabul ederler. Fraenger'in belirttiği gibi: "Kadın özgür-tinliler çevresine eşit partner olarak katıldıklarından, kilisenin mahkûm ettiği alt düzey konumundan nihayet kurtulmuşlardır, kadını karalayan ve onu Tertullianus'un dediği gibi, 'Şeytan'ın Kapısı' yapan aşağılamadan arınmışlardır." Şöyle devam ediyordu Fraenger: "Farklı cinsiyetler arası aşk böylece gnostik bir 'gizem' halini alır. Kadın erkeği günahlarından arındırır: kadının bedensel *ve* manevi olarak bilinmesi* yoluyla erkeğin varlığı dişi maddeyi kendine katar, kısmi olan yeniden bir olur, Düşüş'ten kurtulur, Cennet'in ebedi aydınlığına geri döner."

Ingres *Türk Hamamı*'nda. – *Zevk Bahçesi*'nin muhteşem erotik imge akışıyla ve bunların bilinçdışı ve mistik yankılarıyla muhtemelen pek az eser yarışabilir. Ama erotizm fırtınalı arzunun içinde dolaşabileceği yatak ve kanal-

* "Bilmek", Kutsal kitap'taki anlamıyla "cinsel ilişkiye girmek"tir. (ç.n.)

lar açmaya devam eder. Bir Picasso'nun doymak bilmez ortak-yinelemelerinden olduğu kadar Bosch'un hükümran *acclivitas*'ından da (tanrısallığa doğru "yükselen yönelim") uzak duran birkaç büyük modern sanatçı, her türden erotik bakış açısının ortadan kaldırılamaz tekilliğini bir kez daha belirtmemizi sağlamaktadır. Biraz soğuk ve katı bir akademik konformizme yakın olduğu söylenebilse de, Ingres, dişi Nü'nün çizgilerini orijinal, estetik ve şehvetli bir şekilde ele almasıyla bu konformizmden ayrılır: aşırı uzun ya da şişkin boyun, sırtın çok büyük eğimi, çıplak öznenin sanki bedensiz kalmış gözükmesini sağlayan şaşırtıcı yüz ifadesi, Nü'nün cisimleşmesi, daha doğrusu tenselleşmesi, ten rengi halini alması –renk, çizimin yetkesinden destek alarak gelir– anlamına gelen erotik iletinin ötesine taşınma. *Jüpiter ve Thetis* (1811) gibi mitolojik esinli muhteşem bir eserde sanatçı, etli butlu Nereide'yi Olympos'un sert ve kaba kralının ayakları dibine yerleştirir; Nereide onun sakalını okşar, upuzun kolu tanrının geniş gövdesinin yanındadır; aynı uzunluktaki diğer kolu ise tanrının dizleri üzerine konarak, güçlü Olympos tanrısının cinsel üçgeniyle birleşen bir açı oluşturmaktadır. Hareketini, tenselliğini boyna ve yüze doğru devam ettiren akışkanlıkta kalıba dökülmüş muhteşem kalçası, bir arzu eğimidir – acımasız, sert ilgisizliğiyle alaya alan, tahtında oturan tanrının yüzüne yönelmiş bir arzu. *Angelica,* kayaya nazikçe bağlanmıştır, sırtı dönük, başı arkaya devrilmiş, bakışları allak bullak, kahramana doğru bakmaktadır, boynunda gerçek bir guatr belli olmaktadır; kurtarıcısı ise, ürkünç binek hayvanı üzerinde gümüş kanatlarıyla, şişkin mızrağını ejderhanın boğazına saplamaktadır. Pişman mı olmuştur? Sanatçı, kadın kahramanın cin-

sel organını, ilk çalışmada kurşun kalemle çiziktirdiği sevimli siyah üçgenden yoksun bırakmıştır (*Angelica'yı Kurtaran Roger*, 1819). *Cariyeli Odalık*'ta (1842), uzanmış kadının bacaklarını ve cinsel organını neredeyse bir koza gibi örten ince tül, kalçanın sıkı dışbükeyliğini, karnın yuvarlaklığını ve kendini bırakmayı daha iyi ifade edebilmek için başın arkasına doğru atılmış büzülü kolların bükülmesiyle ortaya çıkan göğüslerin küreselliğini öne çıkarmaktadır. Dipte ve gölgede, ellerini göbek altında kavuşturmuş, ayakta duran adam, kadının erotik hülyalarının mı simgesidir, yoksa bize kendi röntgenci bakışımızı mı göstermektedir? Belini kırarak kalçasını zarifçe ortaya çıkarmış, kolları Ingres'e özgü yuvarlaklıkta olan *Sudan Çıkan Venüs* (1808-1848), tüysüz cinsel organıyla dikilmektedir; üç dört küçük Cupidon ayaklarının dibinde uçuşurlar, birinin bir yay, diğerinin ise bir ayna uzatması aşk eğilimini doğrular niteliktedir. Eserin ilk eskizinde genç kızın bir eli göğsündeyken, öbür eliyle cinsel organını örtmektedir, hem bir utanç hem de elleme hareketidir bu.

Bu Nü'ler ve Venüs bizi *Türk Hamamı*'na (1863) götürür. Burada erotizm beklenmedik şaşırtıcılıktadır: kusursuz bir yuvarlağın içine tıkılmış, etli butlu, duruşları ve hareketleri şehvetli, yirmi kadar çıplak genç kadının karın, göğüs, kalça, kıç, kol ve yüzleri, baygın bir edayla birbirine yapışmaktadır. Bu karmakarışıklık içinde farklılaşan bireysellikler, egemen bir ten renginin ve bedenler arasında kıvrıla kıvrıla giden çizgilerin etkisi altında, tenin başatlığını sergilerler. Nefis ve yatıştırıcı nemlilikteki hamamın hava kabarcığı içinde çerçevenin sert gerekliliğinin sıkıştırdığı, dışavurduğu-ezdiği tenler, izdihamın ve zaferin doruğuna

ulaşmak için birbirleriyle yarışırlar. Böyle bir *corpus** zaferinin erotik hülya tarafından ortaya çıkarıldığı, gösterildiği ya da yüceltildiği enderdir. Buna karşılık, *Altın Çağ* gibi bir eserde (tamamlanmamış, bütünsel etüd, 1862), *Türk Hamamı*'nın tensel yoğunluğu ile kaynaşan insan yoğunluğu parçalanır ve yaklaşık elli kişilik küçük gruplara bölünür. Bu kişiler uzun bir yatay düzleme dağılmışlardır ve genellikle küçük meleklerin ya da Cupidon'ların geçtiği şiirsel bir manzaranın geniş soluğu ve göksel aydınlığı içinde, çocuklarla birlikte birbirine sarılmış çiftler halinde belirirler. "Sükunet bedenin ilk güzelliğidir," diye açıklar Ingres. Sanatçının cinsel hayallerinin mahsulü olarak uzun uzun tasarlanmış olan ve *Türk Hamamı*'nın sıcak deposunu terk eden şehvetli genç kadınlar, tenleri ve şehvetleri gayet iyi özümsenmiş, gayet ritimli ve ılımlı bir halde bir bütünlük ve denge evresine ulaşırlar ("Burada her şey düzen ve güzellik, lüks, huzur ve şehvettir", Baudelaire). Ayrıntılandırılmış ve pozlandırılmış bir Eros'un mucizesinin simgesidirler.

Pierre Bonnard, *Renk Banyosu*. – "Hayatı resmetmek değil, resmi canlı kılmaktır önemli olan," diye yazar Pierre Bonnard (1867-1947). Tutkuyla sanata adanmış uzun bir meslek yaşamı boyunca ressamın tüm çabası, resmin, yalnızca kendi imkânları ve özellikleriyle, hayatın –daha somut olarak canlının– ne olduğunu söylemesini sağlama yönündedir. Dünyanın süreğen yaratılışının başlangıcında ve

* "Corpus" hem bütünce, toplam anlamında, hem de "beden, vücut" anlamında düşünülmelidir. (ç.n.)

merkezinde dikelmiş olan Bosch'un kozmik "Hayat Çeşmesi"ni Bonnard alçakgönüllülükle ve modernlikle banyoya, günümüz dünyasında gerekli ve değerli olan sağlıklılığa yerleştirir. Canlıya sanatçı gözüyle bakışını öncelikle Nü'lerle ifade eder, modeli, her açıdan –elbette organik– kavranmış olan kendi karısı Martha'dır. Resimlerin adları –*Aynadaki Çıplak, Yele Kılı Eldivenli Çıplak, Banyo Teknesindeki Çıplak, Leğende Yıkanan Çıplak*– apartman dairesinin musluğuna ayarlı "Hayat Çeşmesi"nde Bonnard'ın Nü'leri yıkanmaya, ıslanmaya, banyo yapmaya devam ederler ve gereken malzemeleri de kullanırlar: banyo teknesi, bornoz, ayna, lavabo, küvet, leğen. Sanatçı, kamusal ve hijyenik yararı olan nesnelerin estetik ve biçimsel niteliklerini kullanır: çizgiler, hacimler, pırıltılar, hareler. Bonnard, Nü'sünü, temizlenme hareketlerinin mahremiyetiyle, beden boyunca kayan, erojen bölgelere hafifçe dokunan, teni ve dokunmayı yücelten okşama jestleriyle daha şehvetli ve daha zevk düşkünü kılar. Dokunmanın erotizmi, haptofili: Kendini yaşamaya ve görmeye veren Ben-ten erotiği. "Banyodaki" beden –ıslak, duş alan ya da bir banyo küvetine mutlu bir şekilde uzanmış– akışkan ve *sağlıklı* bir narsisizm içinde hem kendi otarşisini hem de dünyayla karşılıklı etkileşimini saptar. Etkileşim ya da "banyoda" – bu, terimlerin tam anlamıyla, *renklerin etkileşimi ve banyosudur.* Renkler Nü'yü mahrem bir uzama daldırırlar, böylelikle Nü ışıldar, buna karşılık Nü de yanardöner parıltılarını ve ışıklı okşayışlarını geri verir: köpüklü erotik keyif – *o banyo yapıyor.*

Bonnard, bu amaçla, beden hacimlerini kısıtlamaktan, basitleştirmekten ya da deforme etmekten çekinmez. *Banyo Teknesindeki Nü*'de (1937) kadının yüzü pek belli olmaz,

basit bir lekeler yığınıdır; göz alıcı yerini gizleyen sol bacağının üzerine konmuş sağ bacağı, banyo küvetinin iki kenarına paralel uzun geometrik bir çizgiden başka bir şey değildir. Zeminin mavi damalı bezeği ve duvar karoları üzerinde birbirinin yerine geçen renklerle –mavi, sarı, portakal rengi, mor– büyük yüzeyler, suyun yumuşak donukluğuyla tezat içinde, bir ışık banyosu izlenimi verirler, tuhaf, ışıltılı ve ender bir mutluk salgılarlar. Bonnard'ın resimsel Eros'unda bir tür sungu vardır. Bir pencerenin, masa ya da camın düz çizgileriyle ve bir leğenin, lengerin ya da küvetin kıvrımlarıyla oynayan sanatçı, farklı nesneleri –döşeme mozaikleri, örtü, avadanlık ve hatta bedenin kendisini– seyircinin bulunduğu yöne çevirmek için düzenleme yapar, seyirciye bağışta bulunmak ister gibidir, bakışı canlı ve neşeli bir ikramiyeyle doldurmak ve –niyetini defalarca belirttiği gibi– bir sevinç duygusu uyandırmak ister gibidir. Buna karşılık, 1899 tarihli *Uyuşuk* ya da *Famiente* adlı tablo, Bonnard'ın aydınlık erotik bakışındaki gölge yönünü şiddetle öne çıkartır. Gencecik bir kız, seyircinin gözleri önüne serilmiş büyük bir yatağın kenarına uzanmıştır; sağ bacağı yerdedir ve bedenin sağ bölümüyle birlikte yüze dek yarı-gölge yarı-aydınlık uzun bir eğik çizgi oluşturur; sol bacak, neredeyse incecik, tamamen kıvrılmış, tüm netliğiyle ortaya çıkar, aşağı yukarı tablonun geometrik ortasındadır, henüz ergenleşmemiş bir cinsel organ, şişkinlik – bir yarık. Pübisin aydınlık ve pembe alanı, saçların yoğun siyah kütlesiyle tezat oluşturur. Kendini bırakmış ve hülyalı duruşu, neredeyse kışkırtıcı tarzda, arzuyu ifade eder. Ama ne kadar canlı olsa da, böyle bir arzu, tablonun tüm alt kısmı tarafından taşınmakta, sorgulanmakta ve sanki karartılmış

gibidir, kalın ve yapışkan, kısmen siyah bir koyuluk, endişe verici tuhaflıkta bir şey fışkırmaktadır. Güçlü bir tezat içeren bu kompozisyon, Bonnard'ın resminin topyekûn anlamını sorgulamaya yöneltir: renkler, "lüks, huzur, şehvet"i (Matisse'in en ünlü eserlerinden birinin adı), engellenmiş, yatıştırılmış bir Eros'u dile getirir – ama, dünyanın en büyüleyici imgelerine dek ısrarcı bir karanlık nüfuz etmektedir: bu, kaçınılmaz ölümün gölgesinin taşınmasıdır belki; ve resim, ne kadar "canlı" olsa da, hatta belki de hayata tutkuyla bağlandığı için, bu ölümden kaçamaz. Bonnard'ın, tablolarının, özellikle de manzaralarının yapımında kullandığı çerçeveleme sistemi, erotizmde de geçerli olan bu kayda değer gerilimi vurgulamaktadır. Bir ön plan mahremiyetin, odağın simgesidir: var olmaktan alınan belli bir mutluluk, ertelenmiş zaman, içe dalış – içselleştirilmiş Eros. Bir kapı, bir pencere dışarıya açılır, bol bitkili manzaraya ya da büyüleyici kabul evrenine, şatafatlı bahçeye açılır – dışsallaştırılmış Eros. Bu iki uzam hem rengin yayılması sayesinde bir süreklilik gösterir, hem de bir kapının, bir pencerenin, bir balkonun dikey ya da yanlamasına yalın duruşu nedeniyle ayrı, neredeyse karşıt haldedirler. Eros'un sert bir iç sınıra her zaman ve herhangi bir biçimde çarpması mı gerekiyor? Hayatının sonuna doğru, sanatçı, bir cevap çiziktirir. Konuları –çıplak ya da giyinik kadın, nesne, iç mekân– terk ederek, alanı renge tamamen serbest bırakır, bu da evreni parlak manzaraların ürperten taşkınlığı içine sürükler: "canlı resim" bizzat yaşamın ifadesidir ve aynı zamanda da Stoacı düşüncenin hissedilen ama dile getirilemeyen bir ifadesi olarak okunabilir. Buna göre, *logos spermatikos*'un, yani menevî aklın yönettiği dünya bir *pur poieti-*

kon'un sonucudur, yani "yaratıcı ateş"in, "sanatçı ateşi"nin sonucudur ve Eros'un parıltılar mozaiği halindeki kozmik yayılımıdır. Bu "şiirsel ateş"i belki de "sarı"nın dokunuşundaki mütevazı ve mucizevi bir parıltı olarak kavrayabiliriz – bu bir "sarı Eros" mudur? Antoine Terrasse'ın aktardığına göre, yaratıcı sanatçının son günlerinde ısrarla istediği, *arzuladığı* şeydir bu: "Fırçayı güçlükle tutabilen Bonnard, Charles Terrasse'tan, sonuncu eseri olan *Çiçek Açmış Badem Ağacı*'nda kendisini rahatsız eden bir rengi değiştirmesine yardım etmesini ister. 'Bu yeşil gitmiyor, sarı gerek.' (...) Birkaç gün sonra, 23 Ocak 1947'de Pierre Bonnard ölür." Ufacık bir sarı lekede kozmik Eros'u seyretmeyi öğrendiğimizi görmüş olarak ölmüştür elbette.

Gustave Moreau, *Üzerine Sefahatin Bindiği Kösnül Teke*. – "Sembolist" olarak nitelenen Gustave Moreau (1826-1898), sanatsal pratiğine esin kaynağı olan ideolojiyi açıkça ifade etmektedir. Bu, alegorik ve ahlakçı özlü tinselci bir erotizm olarak tanımlanabilir. Ressam, sağır olan yaşlı annesi için tablolarının yorumlarını kaleme almıştı. Bu notlar Paris'teki Gustave-Moreau Müzesi'nde toplanmıştır. Onun gözünde durum basittir: Dünyanın düzeninde iki karşıt küre ya da yönelim vardır: Yukarısı ve aşağısı. Yukarıda iyilik, ideal, saflık, ışık, meleksilik, tanrısallık bulunur. Aşağıda ise, karşıt olarak, ahlaksızlar kokuşmuş bir yaşam sürerler ve cesetler yığılır: kötülüğün, günahın, kanın, karanlıkların, ölümün, cinselliğin egemenliği. Bu iki alan, *Jüpiter ve Semele* (1894-1895), *Kâbuslar*, *Talipler*, *Thespius'un Kızları* gibi önemli kompozisyonlarda titizlikle temsil edilmiştir. İlk tablo hakkında ressam şunu belirtir: "Yüksek

kürelere doğru bir yükseliştir bu, arınmış, saflaşmış varlıkların Tanrısal'a doğru yükselişidir – yeryüzünde ölüm ve Ölümsüzlük içinde yücelme. Büyük Gizem tamamlanır..." Bir yüzdeğişimi gizemi: "Defalarca yakarılan Tanrı, görkemini henüz örtük bir halde göstermektedir; içine tanrısal buğular serpilmiş, Kutsal'la canlanmış olan Semele ise yıldırımla çarpılmış gibi ölür ve onunla birlikte, yeryüzündeki Aşk'ın cini, teke ayaklı cin ölür... O zaman, bu büyülenme ve bu kutsal cin çıkarma durumunda her şey dönüşür, arınır, idealleşir... Tüm varlıklar, henüz şekilsiz olan taslaklar, yeryüzündeki balçıklarından çıkarlar ve gerçek ışığa özlem duyarlar." Buna karşılık, *Kâbuslar* (1894) bizi "gölgenin gizemi"ne sokar. "Yedi temel günahın etkisini herkes hissetmelidir, her şey bu şeytansı kapalı alan içinde, ahlaksızlıkların ve suçlu tutkuların bu çemberi içindedir... Bunlar, büyüleyici vaazlar veren yılanı terk eden lanetli kraliçe teorileridir; bunlar ruhu ortadan kaldırılmış varlıklardır, üzerine sefahatin bindiği kösnül tekeyi yol kenarında beklerler..." Sefahat, tensel bir dalaş biçiminde kendini gösterir. Burada kadınlar ve hayvanlar, birbirine sarılarak, yan gelip yatarak, kendilerini genelleşmiş bir çiftleşmeye teslim ederler; daha doğrusu, iffetli Moreau açısından kabul edebilir olan çiftleşmenin dengi ya da işareti sayılabilecek olan şeye, yani temas ve bakışa teslim ederler. *Talipler*'de (1852) Moreau onlarca kişiyi ağır ve ezici bir mimariyle çevrili bir yerde toplar. Merkezde ve tepede yargılayıcı Minerva, ışıltılı bir yıldızın üzerinde yükselmektedir; onun altında, ölü ya da can çekişen talipler korku içinde itişip kakışmaktadırlar, Ulysses'in karısı Penelope'yle cinsel ilişkiye girmeye çalıştıkları için suçludurlar – ceza gerektiren

tensel günah. Benzer bir tensel istek düşüyle yanıp kavrulan Thespius'un 50 bakire kızı, baygın bir halde, kahramanın onlara sağlayacağı cinsel inisiyasyonu beklemektedirler. "Canavarları yok eden, bu sürünün ortasına gelip oturur," diye yazar Moreau. Eros'u gözden düşürmenin yaygın yolu: kadınlar "sürü" muamelesi görür ("sürü", hayvanlarla sayıyı birleştiren terimdir), gözüpek kızlık bozucu Herkül ise kahraman statüsü içinde onay görür.

Mitolojinin yalancı parlaklığıyla süslenmiş bu geleneksel ahlakçılığı aşan sanatçı, Bonnard'da olduğu gibi, erotizmin bir başka *rengini* sergileyen sanatsal değerlerin ufkunu belirtir: "Sanatıma tutkuyla ibadet ederken ve ateşli bir çalışma yürütürken ifade edilemez hazlarlakarşılaştım," der. İfade etme sanatına ait olan bir "ifade edilemez": bulutlar, bitkiler, sular, taşlar, tepeler ya da gökler söz konusu olsa da, zengin biçimde çalışılmış olan renk, ışığa susamış gibi, uzun ve canlı çizgiler halinde uzar ya da ışıl ışıl parıltıların kakma süslerini oluşturan çok sayıda hareketli cisimcik halinde parçalanır. Üzerinde ince ince düşünülmüş, belirgin ve kısmen de takınaklı olan sözün ötesinde, resmin kendisinin konuştuğu, şarkı söylediği belirtilebilir ve burada mitolojik hayal gücü ile dinsel referansı karşımıza dikerek, bir başka "şiirsel" yer ortaya çıkarmaktadır – *Bir Sentorun Taşıdığı Ölü Şair*'de belirtilene benzer bir yer; burada sanatçı, insandaki hayvanı "canavar"ın bir biçimdeğişikliği olarak belirterek, yüceltilmiş bir Eros'un –kurban yoluyla ölümün de dahil olduğu– yolunu gösterir.

Gustav Klimt, *kemikler ve altınlar.* – Tartışmasız ve altüst edici, göz kamaştırıcı ve karanlık, Gustav Klimt'in

(1862-1918) erotizmi, olabilecek en tuhaf erotizmdir – başka şeylerin yanı sıra, bunu destekleyen ve ayrıntılandıran olağanüstü süsleme sistemi nedeniyle böyledir. Bu çok yoğun bir erotizmdir; öyle ki, Viyanalı ressamın eserini ve "süslemecilik felaketi"ni teşhir eden mimar Adolf Loos, bu erotizmi, paradoksal bir şekilde, radikal bir pan-erotizm yönüne itmekten kendini alamaz. *Süsleme ve Suç* (Viyana, 1908) adlı eserinde şunu yazar: "Her sanat erotiktir. Asla ortaya çıkmamış olan ilk süsleme, yani haç, erotik kökenliydi. İlk sanat eseri, ilk hareket (...) ilk sanatçının bir duvar üzerine kargacık burgacık çiziktirerek taşkın mizacını serbest bırakma hareketi erotikti. Yatay bir çizgi, uzanmış bir kadındı; dikey çizgi, onun içine giren erkek (...) Ama bugün bile kimi içsel konpülsiyonlarıyla duvarları erotik sembollerle kirleten kişi ya bir canidir ya da bir dejenere."

"Dejenere sanat" ya da "dekadan sanat" suçlaması tüm tarih boyunca tekrar tekrar karşımıza çıkar; eserlerin imhasına, yazarların baskı ve kıyım görmesine bu suçlama eşlik etmeseydi, bunu üzüntü verici bir bayağılık ve afaniziyak (*aphanisis*: arzunun yok olması) bir konformizm olarak görebilirdik. Ama sanatın yaratıcı, keşfedici ve sorgulayıcı gücünü tümüyle gizleyip inkâr ettiği için belki de daha korkunç bir durumdur. Çok gözde bir ressam olan, özellikle muhteşem kadın portreleriyle değer kazanmış yaratıcı Klimt'e Ulusal Eğitim Bakanlığı Viyana Üniversitesi'nin büyük salonunun tavan dekorasyonu işini verir. Klimt bu işi üç anıtsal tablodan oluşan bir bütün olarak tahayyül eder: *Tıp*, *Felsefe*, *Hukuk*. Mayıs 1900'de halka gösterilen *Felsefe* şiddetli tepkiler çekti ve 87 profesörün imzaladığı bir dilekçede eser "hoşgörü gösterilemez" olarak nitelendi. Bugün bile

bu kadar karanlık, işkence çeken, acımasız ve kasvetli bir "felsefe" tasarımını, aydın ve hoşgörülü resim meraklılarının kolaylıkla kabul edebilecekleri –snopluk bir yana– kesin değildir: yüzü olmayan insan bedenleri ıstırap çeken duruşlarında yakalanmışlardır, birbirlerine bağlı ya da yapışık gibidirler, hiçbir yere gitmeyen ve hiçbir yerden gelmeyen burulmuş, bükülmüş tenlerden bir tür sütun oluştururlar – belki de hayatın ve türün sonsuz hareketini imlemek içindir bu sütun; yukarda güzel bir çıplak kadın seçilir, karanlığın içine gömülmüş gibi olan bir erkeğin sırtına yapışmıştır; aşağıdaki bir erkeğin başı ıstırap çeker gibi durmaktadır; hemen yanında, çok karanlık bir zemin üzerinde, derin bakışlı bir yüzün araya giren görüntüsü kaygı verici bir sorgulamaya işaret etmektedir. Yürek biçimi oluşturan bu uyumsuz bedenlerle uyuşmaz bir halde, tablonun karanlık ve homojen sağ yanının tümü, ölümü simgelediği hayal edilen bir yüzün belirsiz biçimini ana hatlarıyla belirtmektedir. İnsanlık durumunun, yaşamın ve ölümün iç içe giren donukluğuna vurgu yapan bu yüklü alegori karşısında, *Hukuk*'ta dört çıplak kişi vardır; üç kadın ve bir erkek, tek başlarına ve bir tür dekoratif kabarcık içine kapatılmış haldedirler: çıkık kaburgalar, kadidi çıkmış, bir deri bir kemik bedenler, bir tür canavar halini almışlar, bir anlamda kemiklerden oluşan bir yılana dönüşmüşlerdir. Aynı bedenler *Efriz Beethoven*'de (1902) de görülür; bu resim yedi pano olup, 24 metrelik üç duvara bölünmüştür. Burada köşeli bedenlerin ve kapalı yüzlerin gizemi, karanlık zeminlere taşınacak kadar keskinleşmiştir.

Kemiklerin iç mineral sertliği, altınların dış mineral sertliği: Klimt bedenleri kemiksiz bırakmadığında altın ve

gümüşle kaplar, onları belirginleştirir ya da sayısız motifle doldurur – çiçekler, geometrik şekiller, halılar, mozaikler, kakmalar, arabeskler, damalar, bezekler, arı toplulukları. Genellikle soğuk ve mermersi tonlardaki çıplaklık, bu dekoratif çalkantı tarafından taşınır, bu aşırı bol –şehvet verici?– salkımlarla taşınır ve beslenir. Ama nasıl taşınır? İdam edilmiş, halatın ucunda sallanan adam gibi, yani mineral bir ölümün tuzağına düşmüş beden, ya da lüksün tensel tözü yüceltme ve ululaştırma tarzıyla, ve tözü yutmakla tehdit eden sayısız kibarlık ve hoşnutlukla mı? Bu durumda, geleneksel erotizm bile, birkaç önemli istisna hariç, dokunmaya ve okşamaya çağrıda bulunan düzgün vücutlu çıplakları severken ve dolu, çoğu zaman da aşırı şişkin hacimleri çizip "tenselleştirerek" hareket ederken, Klimt "tensizleştirir", bedenlerin tensel dokusunu budayarak iskeleti dışa çıkartır, böylece ölümün mahrem ve indirgenemez yazısını gösterir. Kemik ve ölüm erotizmi –"iskeletçilik" diyebiliriz–, bedenin neredeyse bütününün batmasına ve yutulmasına yol açan devasa dekoratif yükün karşıtı gibidir. Klimt'in "süslemecilik felaketi" erotik bir terazinin şatafatlı diğer kefesinden başkası değildir. Buradaki yönelim, deyim yerindeyse, *daralar* üzerinde oynayarak, Eros'un olması gereken ya da gerçek ağırlığının, tam ortasının ne olduğunu söylemektir: kimi zaman daralar birikir ve yüklenir: aşırı süsleme; kimi zaman yıpranır ve elenirler: tenin töz yitimi. Her iki durumda da –altın ya da kemik– ressamın gördüğü şey, Eros'un sert çekirdeğidir, amansız varlığıdır, hayat-ölüm arasındaki köklü bağıdır; ressam bu çekirdeği ya tensizleştirerek uzaklaştırır ya da süslemenin içinde pusuya düşürür. Kimi zaman, devasa boyutlardaki *Danae*'de (1907-1908) ol-

duğu gibi, dekoratif motifler ile tensel varlık arasında kurulan şanslı bir denge, erotik kapsamlayışa minnet ve şükran borcu duyar: tüm tablonun desteği olarak anıtsal bir kalça yükselir; huzur içinde uyuyan, kendinden geçmiş bir kadın yüzü bu kalçaya yaslanmıştır, kadının kıvırcık kızıl saçları güzel bir göğsün üzerine inerken, tanrılar kralının altından spermi de okşayıcı akışkanlıkla kalçaların arasından akar.

Egon Schiele, *Yazılı Ölüm.* – Klimt'e çok yakın olan Egon Schiele (1890-1918), onun bazı eserlerini taklit edecek kadar onu kendine model almıştı – *Su Yılanları II*'nin (Klimt, 1902-1907) akışkan ve kösnül çıplaklıkları *Su Tinleri I*'de (Schiele, 1907) hissedilir süreklilikler halinde yılankavi bir yol alır. Ama bireysel öznenin yapısının vahşice sorgulanmasıyla, acı verici bir "sorulaştırma"yla hızla kendine özgü bir hal alır; hem *Otoportreler* dizisinde peşinden koştuğu Ben, dişi ya da Erkek Nü'ler, hem de özellikle 1912'de resmettiği çeşitli nesneler, özellikle *Sanat Modern Olamaz, Ebedidir, Mendillerimden İkisi*'ndeki iskemleler ya da *Solmuş Ayçiçeği*'ndeki dal. Otoportreler ve genellikle köşeli, uzatılmış biçimli çıplak kadın ve erkek bedenleri, homojen, çıplak, tasasız bir zeminden kopmuşturlar, cepheden ya da kışkırtıcı duruşludurlar, cinsellik üzerinde odaklanırlar, kimi zaman istimna yapar haldedirler: *Mastürbasyon* tablosunda olduğu gibi 1911 tarihli *Eros*'ta da, erkek özne, üzerinde kalın bir ceket, cinsel organını iki eliyle tutmaktadır; *Mor Ceketli Otoportre*'de (1914) erkek pantolonunu indirir; *Çıplak Otoportre*'de (1910) sanki işkence çeken ve resmin bıçak gibi dokunuşlarıyla canlı canlı derisi yüzülmüş

gibi olan bir bedenin üzerinde buruşuk mimikli bir yüz. Kadında bakış daha ziyade cinsel organa odaklanmıştır, özne okşamaktadır, yarık açılmıştır (*Yaslanmış Çıplak*, 1910), ya da kara bir kıl yığınını daha belirgin kılabilmek için kimi zaman çoraplı bacaklarını iyice açarak gösterişli bir şekilde sergiler (*Çıplak Kadın*, *Çıplak Hamile Kadın*, 1910; *Oturan Çıplak*, 1914; *Yeşil Çoraplı Çıplak*, 1912; *Bacakları Açık Uzanmış Çıplak*, 1914), hatta büyük dudakları iyice zorlayarak, çıkık klitorisi, vajinanın acı portakal rengini göster (*Düşte Seyredilen*, 1911). Schiele çiftleri de ihmal etmez, onları güçlü renklerde ve kösnül pozisyonlarda resmeder, bedenler daha kanlı canlı ve daha şehvetlidir: *Sarılmış İki Kız*, *Ters Yönde Uzanmış İki Kız*, *Oturan Çift (Egon ve Edith Schiele)* (1915) ya da ürperten ve sel gibi *Sarılma* (1917) veya tablonun adını doğrulayacak şekilde kıpkırmızı kocaman bir fallusu çıplak bir kadın kolunda taşır: *Kırmızı Mayasız Ekmek*. Schiele şunu diyerek bu konuyu aydınlatır: "Erotik sanat eserinin de kutsal bir karakteri vardır."

Schiele, kaçmak istediği "siyah" ve "ölü" başşehir Viyana yakınındaki küçük bir yerleşim olan Neulengbach'ta kaldığı sırada, 1912 yılında, yetişkin olmayan birini "ayartma" ve "tecavüz" suçlamasıyla tutuklandı. Üç hafta boyunca hapiste kaldı, erotik eserlerine el kondu. Ama dava birden yön değiştirdi ve mahkeme suçlamadan vazgeçti, ancak yine de Schiele'yi, ahlaksız niyetleri nedeniyle üç gün hapse mahkûm etti – aynı zamanda, vücudunun üst kısmı çıplak genç bir kızın görüldüğü ve bütün genç meraklıların beğendiği güzel bir suluboya tablonun imhasına karar verilir. Cinsel organların, "müstehcen" kabul edilen mastürbasyon hareketlerinin ya da "sapkın" olarak yargılanan homoseksüel

ilişkilerin teşhiri, kamunun, eleştirinin ve adaletin düşmanlığını çekecek nitelikteyse, ihbar etme, bizzat cinsel bedenin içine kayıtlı ölüm itkisini, tam anlamıyla üstlenilen cinsel bir itkinin içine karışmış olarak sorumluluğunu yüklenmekte tereddüt etmeyen ve *Ölü Anne* (1910), *Hamile Kadın ve Ölüm* (1911), *Can Çekişme* (1912), *Ölüm ve Genç Kız* (1915-1916) gibi eserlerde açıkça sergilenen ihtiraslı bir erotizmi derinden reddetme, örtme, bastırma arzusuna denk düşüyor gibidir – cinsellik düzenekleri ve ölüm damgaları dolayısıyla erotizm, insan varlığının sırlarına ve gizlerine sürekli tebelleş olan bir sorgulamadır.

Hans Bellmer: Führer'e karşı *Bebek*. – İnsan ruhunun düğümlenmiş kuvvet çizgilerinde inatla yol alış ile erotizmin keskin ucu çarpıcı ifadesini *Bebek*'te ve Hans Bellmer'in (1902-1975) eser ve düşüncesinin karakteristik grafik icatlarında bulur. Sanatçının şiddetli bir uzlaşmazlıkla karşı çıkacağı Nazizmin iktidara geliş yılı olan 1933'te Bellmer annesinden, bulmuş olduğu bir sandık oyuncağı alır; bu bulgu, Max Reinhardt'ın mizanseniyle seyrettiği *Hoffmann Masalları*'ndaki oyuncak bebek Olympia'nın güçlü etkisiyle çakışır (Freud de bu aynı *Masallar*'dan yola çıkarak "endişe verici yabancılık" –*Unheimlich*– anlayışını geliştirecektir). "Endişe verici yakınlık, tanışıklık" olarak tercüme etmenin daha doğru olacağı bu kavram sayesinde, endişe verici cinselliğin yakın ve ailevi boyutu, hepsi de erotizmin alanı olan bir dinamiğin içinde doğru yerini bulur.

Eklemli bir Bebeğin Montajı Üzerine Çeşitlemeler (1934-1935) adı altında tahta ve metal iskelet üzerine çiğnenmiş kâğıt ve alçıyla imal ettiği, sonra da merkezi bir kafa üzeri-

ne tahta parçaları ekleyerek yetkinleştirdiği bebeği yapmaya girişen Bellmer hem bildik –bağlılığı ve acımasızlığı birleştiren çocuk oyunları– hem de fantastik bir işleme girişir; *Fiziksel Bilinçdışının Küçük Anatomisi*'nin ya da *İmgenin Anatomisi*'nin (1957) son sözünü tekrarlayan "deneysel" bir erotizmden söz edilebilir. Bebeğin farklı organ ve hacimlerini (uzuvlar, cinsel organ, karın, baş, göğüsler, deri) birleştiren, ayıran, yeniden birleştiren sanatçı, dizginsiz bir libidinal enerjinin kuvvet çizgilerini somutlaştıran görülmedik beden figürleri icat eder. Bellmer, *L'Anatomie de l'image*'a [İmgenin Anatomisi] önsüzünde görüşlerini açıklar: "Beden, tıpkı düşün yaptığı şey gibi, imgelerinin çekim merkezinin yerini keyfine göre değiştirebilir. Tuhaf bir çelişki ruhundan esinlenerek, birilerinden aldığı şeyi başkalarının üzerine yerleştirir, örneğin bacak imgesi kol imgesinin üzerine, cinsel organ imgesi koltukaltının üzerine eklenebilir, böylece 'yoğunlaşmalar', 'benzeşim kanıtları', 'muğlaklıklar', 'sözcük oyunları', anatomik türde tuhaf 'olasılık hesapları' ortaya çıkar." Devam eder: "Beden bir cümleye benzer. Eklemlerinden ayırmanızı ister. Böylelikle, sonsuz bir evirmece dizisi aracılığıyla, hakiki içerikleri yeniden oluşur." Bebek, bir cümle olmanın ötesinde, ultrasonlu bir taramadır [ekografi]; erotik atılım ve dolaşımları besleyen ya da parçalayan, uyanık tutan ya da uyutan, yenileyen ya da engelleyen, üniter, tekbiçimli ve homojen bedenlerin kaygan alanı altında, yeraltındaki ve şaşırtıcı organ kaçakçılığına, simyasal erojen dönüşümlere kendini teslim eden bu ilksel libidinal hareketlerin holografik bir tasarımıdır.

Bellmer, küçük kızların oyuncul manipülasyonlarını genelleştirmenin ve psikanalizden esinlenerek oraya Hoff-

mann'vari acımasızlıkların gölgesini yansıtmanın fazlasını yapar – partiye katılmış Nazi sürüleri ile militarize, üniformalı, zırhlı öznelerin mekanik dizisi karşısına kendi narin ve her biçime girebilen bebeğini koyar; *Stadyum Tanrıları*'nın sinemacısı Leni Riefenstahl'ın yücelttiği güzel ve uyumlu bedenlere –korku, nefret, saldırganlık, kölelik, aşağılanmanın aynı kalıbı içinde sertleşmiş model bedenler– dair Yunan-Aryen ideolojisine nanik yapar. İşkence çeken, liberter ve hazır sembolik yığışma olan onun küçük kuklası, her türden eyleme geçişi durdurur ve Führer imgesini katı eklemli Heideggerci gülünç kukla olarak teşhir eder, kimi zaman iki elini pantolonun önünde kavuşturur, kimi zaman ise yarı-fallik ön kolunu, kastrasyonun inkârı olan faşist selam şeklinde öne çıkartır.

Bellmer'n şeytansı ustalıktaki desenleri, tramplen olarak kullanılan organlardan yola çıkarak organik bedenleri olduğu kadar politik bedenleri de harekete geçiren ve kat eden bilinçdışı güçlerin kesin ve fantastik diyagramı olarak kendini gösterir. Az rastlanır bir analitik geometri ruhuyla (Eros'a borçlu olunan anatomi levhalarına tomografisi çekilmiş organlar) birlikte olan, az rastlanır geometrik kesinlikteki bir incelik ruhu (çizimleri sevimli kadın ve kız bedenleri) bu desenlerin ayırt edici özelliğidir. Sanki öteyi beriye bağlayarak erotizmi doruğa ulaştıracak bütün kaynaklar talep edilmiş gibidir: beride, neredeyse her zaman iç içe girmiş, ağız yapmış bir cinsel organın, bir göğsün, bir anal deliğin, bir ayağın ya da bir elin narsistik taşkınlığından kaynaklanan parçalanmış bedenler vardır; ötede, ürkünç biyolojik manzaralar görülür, erotizmin gezintisinin ve anlamının izlerini kaydetmek için başını eğerek içine girdiği

korkunç ve kibirli gerçeküstülükte bir evren oluşturan organların, nesnelerin, uzamların, nokta ve eğrilerin iç içe girişi görülür. Jelenski, *Les dessins de Hans Bellmer*'i [Hans Bellmer'in Çizimleri] sunarken, güçlü narsistik etkisinin ötesinde, bir başkalığın yolunu belirtir: "Bu erotik eser, çizgilerdeki inanılmaz kusursuzluğuyla, cinsel edimin donmuş, retorik ya da gönül okşayıcı imgesini değil, bastırılarak yasağın alanına utanç verici biçimde fırlatılmış olan şeyi yeniden çizer, yalnızca hovardalığın değil, aşkın da temeli olan ötekiyle kaynaşmanın bu aranış mekanizmasını oluşturur."

Marcel Duchamp, *Rrose Sélavy*. – "Eserinizde erotizmin yeri nedir?" diye sorar eleştirmen Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp'la Söyleşiler*'inde. "Çok büyük," cevabını verir Duchamp (1887-1968) hiç tereddütsüz. Sanatçının "Rrose Sélavy" ("rose"unu [gül] bir "R" (hava) ile şişirerek senfonik ve muzaffer bir "Éros, c'est la vie" [Eros hayattır] olarak anlaşılmasını sağlar) adı altında kendine bir ikiz edindiğini hatırlarsak çok büyüğün de ötesindedir. "Aforizmalar"ını ve bazı eserlerini bu takma ad altında yayımlar. *Les Onze Mille Verges* (1907) [On Bir Bin Kamış] adlı erotik romanın yazarı, şair Guillaume Apollinaire, onun hakkında "çıplakları (...) dert edinmiş modern okulun tek ressamı" olduğunu söylüyordu. Bu yargı, ne kadar beklenmedik olsa da, Duchamp'ın sanat ve düşüncesinin sabit kuvvet hattını, ana eksenini belirtmektedir.

Başlangıçta, özellikle 1910-1911 yıllarında, Cézanne'dan ve fovizmden etkilenen Duchamp, *Dr. R. Dumouchel'in Portresi* gibi sağlam portreler çizer. Bu portrenin karakteristik

özelliği, iyice açılmış elin ve yüzün etrafındaki çok tuhaf pembe haledir –bir eleştirmene göre, "erkek mastürbasyonuna ima"dır. Nü'den yola çıkan Duchamp, hem yüceltilmiş hem sorgulanan kadın bedenini anıtsal olarak ifade etmekten alınan zevki gösterir: *Kırmızı Nü*'nün, *Bir Tüpün İçindeki Çıplak Kadın*'ın, *Vaftiz*'deki iki kadının ya da *İki Çıplak*'taki iri yarı kadının kalçaları, *Çalı*'daki ayakta duran kadının kalçası, iyice deforme edilene dek, taşıyıcı dayanaklar olarak işlenmiştir; daha düz, daha akışkan, daha dekoratif olan zeminler ise, Matisse'in, Bonnard'ın, Vuillard'ın eserlerini sulayan renkli, zengin erotik damarı Duchamp'ın rahatlıkla meyvelendirebileceğinin göstergesidir... 1912 yılında, sert bir kübist yapım olan *Merdivenden İnen Çıplak*'la birlikte, Duchamp Nü'yü –akademik, gerçekçi, arketipal, libidinal, alegorik ya da "belsoğukluğu veren"– ayaklığından indirir: Paolo Uccello'vari levha, disk ya da mızrak şakırtısı içinde, tabaka tabaka ayrılmış olan *Çıplak*, erotik bir meditasyon başlatır ve bu meditasyon sürerek kesin tamamlanmamışlığını *Böyle İken* başlıklı son devasa eserinin kaygan "ferç"inde bulur. Duchamp *Çıplak*'ını Bağımsızlar Salonu'na getirir ama resmi görevliler sergilemeyi reddederler. 1913 yılında New York'taki Armory Show'da sergilenen tablo skandala yol açar. Bu kadar *klasik* bir tablo karşısında böylesi direnişlerin nedeni nedir? "Merdivenden inen çıplak bir kadın yapılamaz," diye açıklamaktadır Duchamp, "gülünçtür... Bu onlara bir rezalet gibi geliyordu." Hiç çıplaklık olmayan bu *Çıplak*'ta, daha geleneksel temaların –mezara iniş, çarmıhtan iniş, cehenneme iniş– ironik yankısını oluşturan şey "iniş"in, deyim yerindeyse *indescence*'ın kendisi değil midir? Burada, daha kesin ola-

rak, Duchamp'ın tüm üretimini kat eden hayat ile ölümün, Eros ile Thanatos'un dayanılmaz kesişmesini ayırt etmiyor muyuz? Dişi eğrilerin ve erotik zincirlenmelerin oyunu, örselenebilir ve kırılgan bir yaşam çizgisi –bir lütuf çizgisi– belirtmektedir. Ama bu çıplak-manken, Muybridge ve Marey'in kronolojik-fotoğraflarında olduğu gibi kesik kesik ardışık planlıdır, "toprağın daha da altına" düşme noktasındadır, mekanize bir kargaşayı, bir ölüm çizgisini belirtmektedir. Yine 1912 yılında Duchamp Nü üzerine araştırmalarını, *Hızla Giden Çıplakların Arkalarında Kalan Kral ve Kraliçe, Hızlı Çıplaklarla Çevrili Kral ve Kraliçe* ile sürdürür. Burada, kral, kraliçe ve çıplaklar geometrik öğeler halinde, metalik görünümlü levhalar halinde parçalara ayrılmıştır; modernitenin takınaklı değeri olan "hız" belki de bu metalik levhaları "özgürleştirme" (Duchamp "Notlar"ında "özgürleşmiş metaller" deyimini kullanır), serbest bırakma ve erotik potansiyellerini titreştirme eğilimindedir.

1915'ten 1923'e dek, sekiz yıl boyunca Duchamp, *Büyük Bardak* olarak adlandırılan, *Bekârların Çırılçıplak Soyduğu Gelin*'i yapmaya koyulur. 276,8 cm yüksekliğinde 175,2 cm genişliğindeki boyutlarıyla ve maddi yapısıyla –"yağ, vernik, kurşun yapraklar, çekül ve alüminyum üzerine oturtulmuş iki cam pano üzerinde toz, tahta ve çelik çerçeveler"– anıtsal olan bu *Gelin*, mekanik bileşimlerin her işe yarar ve ustalıklı bilgece düzenlenişini büyük bir mağazanın vitrini gibi sunar (1913 tarihli not: "önünde bir ya da birçok nesne duran bir camla çiftleşmeyi gizleyen, saçmalığa varınış inatçılık"): "bekârlar"ın alanı olan aşağıdaki pano, üç rulosuyla "çikolata dövme makinesi"ni, "üniformaların ve uşak kıyafetlerinin mezarlığı"nı oluşturan "dokuz eril kalıp",

"komşu metaller"den "su değirmeni"yle "sürme oluğu", çember yayı şeklinde açılmış yedi "elek", "görgü tanıkları"; Gelin'in "serpilip gelişme" merkezi olan yukarı bölüm, "silindir cinsel organ (yabanarısı)", "asılmış dişi", "*ten rengi* samanyolu", üç "hava pistonu" ve dokuz "atış"ı vb. sıraya dizer. Üzerinde bir nakliye kazasının çatlakları bulunan iki büyük cam levha arasında camlaştırılmış olan tüm bu düzenekler, sanatçının mekanik, maddi, materyalist bir kayıt üzerinde nesnelerle, "şey"lerle *gerçekleştirmeye çalıştığı* hünerli ve karmaşık bir erotik bakış açısının hizmetindedir. *Marchand du sel* [Tuz Taciri] adı altında bir araya getirilmiş notlardan yapılan alıntıların bir montajı, bu "modern zamanların şaşırtıcı vitrayı" (Jean Suquet) hakkında ivedi bir fikir verebilir – organik ile mekanik arasındaki, cinsellik ile motor arasındaki kısa devrelerden yayılan güçlü erotik ışıltıların kat ettiği vitray:

"Bekâr makinenin büyük tekerleklerinden biri olması gereken bu erotizmin (sürekli yükselerek) ifade bulduğu yerde / (kösnül çarkın sonucu, arzu motorunu geliştirmek) / eğer bu gelin motor bakireliğin kutsanması olarak belirmeliyse / Gelin, esasen bir makinedir. Ama utangaç-gücünü nakleden bir motor olmadan önce – bu utangaç-gücün ta kendisidir. Bu utangaç-güç aşk benzini taşıyan bir tür tankerdir, *sabit yaşam kıvılcımlarının* kapsamı, arzusunun sonuna gelmiş bu bakirenin serpilip gelişmesine yarayan gayet zayıf silindirlere dağıtılır. (...) / Resim bu serpilip gelişme öğelerinin bir envanteri olacaktır, arzulayan-gelinin kendi tarafından hayal edilen cinsel yaşam öğeleri. (...) Çok zayıf silindirli motor... gelinin cinsel bezlerinin salgısı olan aşk benziniyle ve çırılçıplak soymanın elektrik

kıvılcımlarıyla işler... keskin haz arzusunu parlak biçimde geliştirir. Bu utangaç-güç patlar ve arzusunun sonuna gelmiş bu bakireyi serpilip geliştirir. SERPİLİP GELİŞME."

Duchamp'ın *Gelin*'inin, çiftleşe çiftleşe hasara uğramış ama içine girilmeyi bekleyen basit ve nemli bir cinsel organa indirgenemeyeceği açıktır – o, libidinal bir dinamiğin hiperaktif, süper-kuru failidir, kendi yasalarıyla hareket eden ve organlar ile çiftleşmelerin ötesinde, "fazla çekmenin", erkek ve kadın istimnalarının ("bekâr kendi çikolatasını kendi döver") mahrem yapısını ortaya koyan bir Eros'un düzeneği ya da bizzat *biçimidir*. Kıvılcımlar, patlama, sıçrıntılar, serpilip gelişme (notların beş ya da altı sayfasında "serpilip gelişme" otuz kez tekrarlanır, boğumlu "evet"ini kararlı bir şekilde işittirir) yeterince şey söylemektedir; aynı zamanda da yoğun arzu, içkin yenilgi ve ölüm ("mezarlık", çatlaklar), bu *çırılçıplak soyma* fabrikasında, anlatılmaz hazzı ve orgastik gücü doruğa çıkarma eğilimi taşırlar.

Duchamp'ın erotik bakış açısı, alışıldık kategorilerin dışına çıkan bir eserle birlikte gerçekçiliğin ve fantastiğin, açıklığın ve gizemin doruğuna erişir: *Böyleyken: 1. Suyun düşüşü, 2. Aydınlatma gazı*, Duchamp'ın 1946-1966 arasında çalıştığı çok büyük boyutlarda bir yapımdır, 242,5 x 177,8 x 124,5. Kullanılan malzemeler (alçı, tuğla, tuval bezi, levhalar, bisküvi kutusu, lambalar vb.) ve bütünün rasgele görünümü, betimleyici ve bildik, "Fakirhane" adlandırmasına imkân tanır. Bu fakirhane uzamı içinde, sanatçıda yaygın olan üçlü bir ritimde gelişir (örneğin: *3 Stopaj ayar*, 1913-1914): "Kapı", "Tuğlalar", "Manzara". "Kapı", çelik bir çubuk üzerinde kayan, kullanılmış tahtadan yapılma dört güçlü panodan oluşmuştur; iki küçük delik, insan boyunda açıl-

mıştır, bunlar ziyaretçiyi –"röntgenci" der Duchamp– tuğlalardan küçük bir duvar üzerinde yapılmış kaba bir yarık dolayısıyla, karanlıkta seyrettirilen bir ışık oyunu görünümündeki, doğal boyutlarda ve üç boyutlu bir sahneyi gözlemlemeye davet eder. Burada, çalılar arasına uzanmış bir kadın görülür, uzattığı kolunun ucunda bir Auer sokak lambası tutmaktadır, lambanın ışığı uzakta suyun düştüğü bir manzarayı aydınlatmaktadır. Kadın sırt üstü yatmaktadır, kendini bırakmıştır. Aydınlık karnının ve iyice açılmış kalçalarının geniş yüzeyini bakışa sunmaktadır. Olmayan başından tek fark edilen şey ince bir sarı saçtır. Elinde tuttuğu Auer sokak lambası, Rönesansın bazı manzaralarını, örneğin la Joconda'yı hatırlatan bir dekoru aydınlatmaktadır. Bu aynı Joconda'yı Duchamp gülünç kılığa sokmuş ve bir bıyıkla erkekleştirmiştir ve de bir altyazıyla *L.H.O.O.Q* ibaresi düşmüştür, şunları okuyan pişkin bir "look" ("bakmak"): *kıçı ısınmış*. Farklı figürlerin üzerine birçok lamba yöneltilmiştir, bunlardan biri, bir "spot light 150 W", "dikeyyy düşmelidir, tamınının olarak, amınının üzerine" diye belirtir Duchamp.

Demek ki, en parlak ışık "am"ın üzerine yöneltilmiştir. Bu dobra talimatı XV. yüzyılın herhangi bir tablosuna bağlarsak, klasik bir gelenekten yararlandığını söyleyebiliriz: "Maître de la prise de Tarente" imzalı ve Louvre'da sergilenen *Altı Efsanevi Âşığının Taptığı Venüs*. Bu âşıklar, tablonun altında, çiçekler arasında yarım daire halinde diz çökmüş, bakışları altı okla somutlaşmış olarak yukarıdaki bir doruk noktasını hedeflemektedirler ve oklar orada buluşur: çıplak bir kadının, vajinal görünümlü bir eşkenar dörtgen içinde bulunan cinsel organı; kanatlı olan kadının etrafın-

da uçuşan iki küpidon-melek, cinsel "tapınma"nın bu dobra ifadesini "yüceltmeye" boşuna uğraşır. Bakışın kat ettiği *Öyle İken*'in çeşitli uzamları, düzeneğin merkezinde bulunan cinsel organın yine aynı odak noktasında çakışırlar. "Röntgenci", kusursuzca tüysüzleştirilmiş bir pübisi seyreder; dudakları belli belirsiz çizilmiş bir vulva, iki kocaman kalçanın iyice açılmasıyla ortaya çıkan bir yarık, yara ya da bıçak yarası görünümündedir. Alçıdan kalıbı alınmış kadın vücudunun farklı bölümleri "ten rengi" bir domuz derisiyle örtülmüştür, bu da çalıların içine gömülmüş bu bedenin kaygı verici yabancılığını ya da aşinalığını vurgulamaktadır. Vulva yarığı, arzu ve dar bir çiftleşme çağrısı olsa da, karnın genişliği, kalçanın hacmi, koca kalçanın cömertliği bizi tarihöncesi Venüs'lere, arkaik ana tanrıçalara, üremenin ve bitki örtüsünün tanrısal temellerine götürür – oysa ki yığılmış beden, kayıp baş, yara-cinsel organ ve toprağa gömülme, yeraltı tanrılarına özgü bir boyuta işaret etmektedir, ölüm itkisinin yok edilemez ısrarını belirtmektedir. Ama Auer lambası yansın! Yeni bir aşk dünyasının habercisi bu montajın sonunda, Duchamp'ın mekanik-sanatçı çıfıt çarşısındaki, çırılçıplak soymadaki materyalist hareketin dile getirdiği bir *Fiat lux*'tur* bu. Tüm işaretler (sunulan beden, kalkmış kol, dört element – su, hava, ateş, toprak, gök vb.) yeni bir *ışıkçılığın* yolunu işaretlemek için işbirliği yaparlar. Bu, New York limanının girişindeki Özgürlük heykelinin yaptığı hareketin parodisiyle, Eros'un dünyayı aydınlattığının, Eros'un hayat olduğunun ilan edilmesidir.

* 'Işık olsun!': Eski Ahit'ten Latince cümle. (ç.n.)

Michelangelo, Giorgione, Tiziano, Poussin, Rembrandt, Boucher, Courbet, Balthus, Christo ve diğerleri. – Herhangi bir biçimde ve genellikle de alışılmadık ve eğri büğrü yollarla da olsa Eros'la vakit geçirmemiş sanatçı pek azdır. Göklere çıkartıp yüceltmek – Michelangelo'nun Vatikan'daki Sistina Şapeli'nin yüce kubbesine ve duvarlarına atletik bedenler, olsa olsa erotik denebilecek son derece küstahça tensel bir güç (Roma'daki San Pietro in Vincoli *Musa*'sının, bu dev atletin sergilediği ve Freud'u tefekkürün uçurumlarına gömen kahraman kasları) ve bir uyumla (biçim takıntısı) parıldayan, birbirine girmiş erkek ve kadınlar çizerken yaptığı tam da budur. Sanatçının estetik güç gösterisi şu inanılmaz meydan okumayı ortaya çıkartır: *İnsanın Yaratılışı* (1509-1511) ya da *Mahşer* (1541) anındaki bu insan vücutları, ister günahkâr olsunlar ister olmasınlar, yaratıcı-tanrıya övgü ezgileri için mi buradadırlar, yoksa, tüm uzamı reddedilemez varlıkları içine katan bu insanlar görüldüğünden yalnızca, teni muzaffer kılmak, ona en yüksek ve yüce belirginliğini –utangaç müdahalelerin kendilerini kamufle ederek kutsallığa hakaret edici bir şekilde ellerini yönelttikleri bir tenin tanrısal belirginliğini– vermek için Tanrı mı *çağrılmış*, davet edilmiştir, bilinmez. Başka zaman ve mekânlarda, Rodin'in görkemli *Cehennem Kapısı*'nı (1880-1917) tasarlayıp yapmasını sağlayan şey dirimci bir esinle hareket eden aynı erotik sanatçı enerjisidir. Burada çıplak ve birbirine yapışmış bedenler her yanda bükülürler ve kaidelerinden koparak dünyaya saçılırlar, insan arzusunun sınırsız şiirsel gücünü tumturaklı bir sesle ifade ederler. İncil'vari ya da Dante'ye özgü şiir, semboller ya da alegoriler, insan bedenlerinin, cehennemî olmanın

ötesinde, şiddetli ve şimşek gibi tohumlanmasını beslerler, *taşırlar* – *Öpüşme* heykeltıraşının tematik takıntısı.

Eros, çok daha mütevazı çaptaki bir eserde, önemsiz gözüken bir konuyu işleyen, neredeyse bir meteoroloji klibi gibi olan küçücük bir tabloda da patlak verebilir: *Fırtına* (1506). Giorgione'nin bu ünlü tablosu hâlâ bir muammadır: Bir kayanın üzerine oturmuş bir çocuğu emziren şehvetli hatlara sahip bu çıplak kadın –bir "çingene" olduğu söylenir– kimdir? Ve tablonun öteki ucunda ayakta duran bu adam –"asker" ya da belki Merkür– gölgenin içine büzülmüş gibi, gözetler, sorgular, bizi gözetler gibidir. Göğü çizgi çizgi bölen bu şimşeğin anlamı nedir – sakin manzarayı aydınlatan sahici bir *şimşekle* yeryüzünde yaşayan birinin, nemfa İo'nun ırzına geçmeye hazırlanan Zeus'un fallik zigzagı mı? Gözetleyen ayaktaki adamla süt veren oturmuş kadın (anne mi, âşık mı?) arasında esrarengiz ve güçlü bir bağ kurulmuştur – bulutlarla yüklü gökyüzünün şimşek çaktıran enerjisinin tümünü boğukça titreten ve sessiz sitenin içinde köprünün kusursuz yataylığıyla çelişen bağ, kişileri ayıran ve birleştiren düz çizgi, tıpkı kozmik bir çember içinde onları kapsayan ve sabitleyen gökyüzü ile şimşeğin aynı zamanda onları ayırıp birleştirmesi gibi. Tuhaf meteoroloji bülteni şu mesajı verir: *Fırtına*'nın "fırtına"sı Eros'tur; sessizlik, alacakaranlık ve huzur içindeki Eros fırtınalı enerjidir – Vasari'nin Giorgione üzerine sözünün doğruladığı erotik enerji: "Aşkla ilgili şeylerden sürekli zevk aldı." Şehvetli *Uyuyan Venüs*'le (1508) bu büyük zevk muhteşem bir onay görür, bu lütuf sayesinde Giorgione bize huzura dalmış bir erotik ile her zaman muammalı bir uykunun karanlığını sunar.

Tarih boyunca sayısız Venüs ve Nü'ler, Banyo Yapan Kadınlar, Nemfalar ve Odalıklar, cazibelerinin estetik –genellikle atletik– ticaretini yapmışlardır. Kişilerin çoğu uzanmış ya da yatar konumda temsil edilmiştir, el bacak arasına konmuş ya da ölgünce kaymıştır, sanki "röntgenci"nin bakışını yönlendirmek, bir arzu ilişkisini tene ve ışığa daha iyi yerleştirmek ister gibidir, bir ayna ya da bir su düzlemi yardımıyla elde edilen bakışın çoğaltılmasına gerektiğinde başvurulur. Tiziano'nun *Urbino Venüsü* (1538) yatağı üzerinde uzun uzun gerinir, uyuşuk bir pozdadır, eli cinsel organın üzerine konmuştur, ama bu hareketi "doğallaştıran", aynı zamanda da cinselliği onaylayıp aşan bir tür *incelik* vardır. *Danae* (1554), yarı uzanmıştır, bir kolu bacaklarının arasındadır ve arzunun cisimleşmiş hali olarak, Zeus'un Olymposçu sperminin tam bir altın yağmuru olarak gökten düşüşüne bakar. Daha belirgin bir vecd halinde uzanmış olan *Baküs Şenlikleri*'ndeki (1560?) etli butlu Ariadne, Eros'un damgasını yiyerek, dansın ve içeceğin zevklerine kendini teslim eden kişilerin büyük gürültü patırtısını sergilemek için tablonun sağ alt köşesine sürülmüş gibidir: yere yığılmış güzelin bacağı üzerine işeyen minik penisini ortaya çıkaracak şekilde gömleğini kaldırmış bebek Aşk'ın işaret ettiği fırtınalı erotizm. Ariadne'nin olumsuz ve sefil simetriği yaşlı biridir, bitmiş tükenmiş gibi sağdaki zeminde yatmaktadır, düşünceli, nostaljik, dizleri ayrık, sahneyi seyretmektedir; bir tür mastürbasyon için, tek başına zevk almak için orada duruyor olabilir, ama daha kesin olanı, Kilise'nin dersini hatırlatmak için oradadır: "*Vanitas*..." Acilen giderilmesi gereken cinsel talep içindeki bu uzanmış çıplak (tavrıyla bağırmaktadır: "Gel beni düz!"), Tintoret-

to'nun (1555) *Josef ve Putiphar'ın Kadını*'ndaki dürüst ve aşırı erdemli Yahudi'yi tutmaya çalışan Mısırlı kadındır; *Suzanne ve Yaşlılar*'da (1560) ise anıtsal ve şehvetli bedenli kadın aynanın karşısına oturmuş durmaktadır, sapkın kadın, yaşlı adamların sapkın bakışlarına yakalanmayı dert etmez. *Venüs Aynada*'da (1649) Velazquez tanrıçayı arkadan gösterir, Aşk'ın tuttuğu aynaya gözünü dikmiştir: gölgede kalan yansısı ona bakan bize bakar, bizi yakalar, kabarık ve aydınlık kalçasının parıltısı ile karanlık bir başka yerden kaynaklanan örtülü soru arasında bizi tuzağa düşürür.

Poussin dobradır: bir *Hermafrodit*'i arkadan düzen bir satiri gösterir, zina yapmakta olan bir çifti gözetleyen bir röntgenci çizer (*Çift ve Röntgenci*), *Satirlerin Yakaladığı Uyuyan Nemfa*'yı (1626-1627) tasvir eder: Kadın, başı geride, eli cinsel organının üzerinde, soyulmuş olmaktan ya da satirlerden birinin üzerindeki örtüsünü kaldırmasından haz alıyor gözükmektedir, öteki satir bir ağacın ardında, mastürbasyon yapar gibi durmaktadır. Küçük Aşk kişisinin uyuyan kadının başının yakınında duruyor olması, –satirlerin özelliği olan– bayağı bir erotik tecavüz düşü söz konusu olduğunu varsaydırabilir. Kutsal Kitap'tan alınma başka kişiliklerin yanı sıra, mitoloji ya da tarih de efsanevi özelliklerini erotik imgeleme emanet etmiştir. Örneğin, temiz yürekli ve hışırdayan uçan hayvanın bütün bedenini kadının kuluçkalayan kalçaları arasına sanatçının yerleştirmesini sağlayan Leda ile Kuğu arasındaki ateşli idile nasıl direnebiliriz? Kadın, uzun boyunlu hayvanı meraklı gagasıyla cinsel organını emmeye tahrik ederek kendinden geçmiştir. Pontormo'nun (1494-1557) Michelangelo'vari ve iriyarı,

doyumsuz *Leda*'sı de aynı şekilde haz almaktadır. Karşıt bir düzlemde, neredeyse her zaman ayakta ve bir kılıçla silahlı olarak gösterilen Kutsal Kitap'taki Judith, fallik, saldırgan, hadım edici kadın fantazmasını, deyim yerindeyse, komplekssizce temsil eder, kanlı ganimeti –korkutucu görünüşlü Holofern'i– bir kadının sağlam elinde sergiler. Tıpkı Hans Baldung Grien'in korkusuz *Judith*'i gibi. Grien'in, arzu uyandıran çıplak kadın ile çirkin iskeletler arasındaki, Eros ve Thanatos [*Kadın ve Ölüm*, 1515; *Aşk ve Ölüm* (*vanitas*), 1510] arasındaki şehvetli ve allak bullak edici ilişkileri kafaya taktığı bilinmektedir. Rembrandt, *Betşeba Banyoda* (1654) ile dolgun ve parlak Nü'sünün yüzünde arzunun müphem belirsizliğini yakalamaya çalışır: dağınık bir yatağa oturmuş olan ve Kral Davud'un göz koyduğu kadın, karanlıkta diz çökmüş bir cariyenin ayaklarını yıkamasına ses çıkarmadan bakmaktadır – sezdiği buluşmanın zevkine onu hazırlamak için mi yıkamaktadır ayaklarını? Büyük Hollandalı, ayaktan yola çıkarak bedenin yumuşak şehvetliliğine kayan arzunun sadık kadının hakkından geleceğini hayal etmemizi mi istemektedir? Buna karşılık, *Joseph ve Putiphar'ın Karısı*'nda (1631 tarihli resim), yatağına çağıran kadının sert yumruğuna direnen erkektir – kadın kızışmıştır ve Rembrandt kadının yarı çıplak bedenini hafifçe bükerek vulvasının kabarıklığını sergilemektedir.

Bir sanatçı istediği kadar mitolojiyi efsaneleştirebilir, oryantalizmle kaplayabilir, çıplak bedenleri sergilerken din kitaplarını tanık gösterebilir, yine de sansürün kötülüklerinden ve anerotik manipülasyonlarından –eserlerin imhası, sakatlanma ya da gözardı edilmesi– kurtulma şansı pek azdır. Goya, *Giyinik Maya*'nın yanında bir *Çıplak Maya*

(1796-1797) tablosu yaptığında, görkemli yastıklara uzanmış nefis kadın vücudunun, gayet iyi gösterilen hacimli güzel göğüslerin ve kalçaların yuvarlaklığının çukurunda kısmen gölgelenmiş cinsel organın üçgeninin görünmesini hoşgörülemez kabul eden engizisyoncuların öfkesini üzerine çeker: kadının bakışında, ötekinin arzusunu çekmek isteyen kendine güvenli bir beklenti okunuyor. Manet'nin *Olympia* (1863) tablosu Goya'nın Nü'süyle bağ kurar; 1856 Salonu'nda sergilendiğinde düşman bir kitlenin saldırılarından korunması gerekir. Reddedilenler Salonu'na gönderilen *Çimenler Üzerinde Kahvaltı* (1863) hırçın eleştirilerin konusu olur: sanatçı, bir piknik çantasının ve zarifçe giyinmiş iki adamın yanında çıplak bir kadını, havadar bir kompozisyonun ve taze renklerin desteğiyle ortak bir yemek daveti ve sükunet atmosferi içinde göstermeye cüret etmişti. Belirgin ve zinde erotizmli olduğu kadar (*Aşk Düşü*, 1768; *Salıncak*, 1767; *Barut Ateşi*, 1763; *Halka*, 1783; burada, küçük kız, kalçaları havada, küçük köpeğiyle oynamaktadır – tuhaf oyun!) cömert ve geniş de olan (*Banyo Yapanlar*'daki (1765) çıplak genç kızlar, suç ortağı bir doğanın içinde suyun aynasında birbirlerine sarılırlar) bir Fragonard'ın (1732-1806), ve ünlü "güzel"i uzun süre boyunca kadın bedenini arzu nesnesi olarak yüceltme sanatında cesareti ve ustalığı aşındırmış olan bir Boucher'nin (1703-1770) eserlerinin sağladığı şey, daha ürpertili bir keyiftir: bir örtünün ve bir yatak takımının gök mavisi şatafatlı akışkanlığı içinde yüzü koyun uzanmış olan *Esmer Odalık* (1745 tarihli), muhteşem bir kıçın sıçrayışını seyirciye sunar, kıç ayrığı neredeyse kusursuz biçimde tablonun merkezinde ve diyagonalinde yer alır. Bunun ardında bir felsefe olduğuna –elbette *Aydın-*

lanmacılık– kuşku yoktur. Diderot, şu kuru saptamayla yalnızca hazdan söz ederek keyfimizi kaçırsa da bu böyledir: "Yastıkların üzerine uzanmış çıplak kadın, en şehvetli başı, en güzel sırtı, en güzel kalçaları sunar, hazza davet eder." Üstünlük bildiren sözcüklerin bu basitçe kullanımıyla devam edersek, Félicien Rops'un (1833-1898) *Dünyanın En Güzel Kızı*, her zaman için sahip olduğu şeyin fazlasını sunar: sırt üstü uzanmış, baş geriye dönük ve hazdan açık, bacaklarını elleriyle iyice açmış, kaçları açık ve cinsel organı dışarıda, karşı konulmaz talebi canlı bir atılganlıkla temsil etmektedir.

Bütün bedenin çıplaklığının makbul bir akademizmin avı olmasını ya da estetik tarafından ele geçirilmesini engellemek için Courbet *Dünyanın Merkezi*'ni (1866) resmeder: "en skandal" yaratan tablo olarak ünlenen bu eser, sanatın utanç verici bir bölümüymüş gibi yaklaşık bir yüzyıl boyunca saklı kalmıştır. Bununla birlikte, sanatçının tek söylediği şudur: bu bir kadın cinsel organıdır, olduğu gibi... Ama kadraj, odaklanma, organa yönelik genel plan, *kendi içinde ve kendi için şey* olmuştur, titizlikle kopyalanmış dudaklar, kıllar, klitoris ve pübisle birlikte, ahlaka bir saldırı ve zevk sahibi olmaya karşı bir provokasyon olarak algılanmıştır; aynı zamanda, cinselliğin saf –dolayısıyla saf olmayan– organik gerçekliği karşısında kültürün ısrarlı direnişinin ve eserin ortaya çıkardığı bir o denli şaşırtıcı erotik paradoksunun açınlayıcı tepkisidir: bedenin bu parçası –"deri-kıl-sümüksülük-karın" arasındaki bayağı birlik– kendini aşar ve bütünlüğü içinde erotizmi tek başına toplayabilecek, yoğunlaştırabilecek ve üstlenebilecek olan yalnızca odur; belirgin materyalist değer taşıyan ünlü ismi-

ni hak eder – erotizm *bu*'dur, bu organdır ve *bu*, bu şey –daha ötede aramayın!– bizzat *Dünyanın Merkezi*'dir.

Merkeze gitmek ve *bu*'yu, bilinçdışının libidinal enerjisini tanımada başka yollar da –erotizmin ekümenliği– açıktır. *Galatea'nın Zaferi*'nde (1511) Raffaello, kendi göğünü ok atan ve tohum serpen Aşklar'la doldurmuştur, olağanüstü yaratıklarını dalgalardan doğurur, sanki fallik başlı balıklarla bir deniz kabuğunun çenet-vulvasının temel ittifakıyla sürüklenmektedirler – Ferenczi'nin *Thalassa, psychanalyse des origines de la vie sexuelle*'de [Thalassa, Cinsel Yaşamın Kökenlerinin Psikanalizi] geliştirdiği okyanus tezinin zarif ve iç açıcı açıklaması. Onlardan tamamen başka bir köşede, Balthus, uzamın, kişilerin provoke edici duruşunun, renklerin, gölgelerin ve ışıkların rahatsız edici işlenişinin şaşırtıcı örgütlenmesini besleyen çok eksiksiz bir sanatla, incelikten uzak öğelerin yardımıyla, –"sapkın", "erotik" olarak teşhir edilen– küçük kızların çıplaklığından ve jestlerinden, geçmiş hayal mahsulü bir evrenin içe dokunan yansımalarını bıkana dek vermekte inat ettiğinde, benzer kökenleri aradığı söylenemez mi? Bu bulanık bakış açısından, *L'Ombilic des limbes*'in [Limboların Göbeği] şairi Artaud bize tamamen limbik (duygusal beyin) ve göbeksel (köken) bir kullanım kılavuzu sunar ve gayet iyi tanıdığı ressam hakkında şunu yazar: "Balthus'un çıplakları, doğmadan önce limbolardan düşmüş kaç cesetten, kullanılmamış kaç bakire bedeninden ibarettir?" Henüz ergenleşmemiş bedenlerde, kimi zaman forsepsle doğmakta olan bir cinsellikten kaynağını alan limbolar; karanlık erotik hülyalarda yakalanan ve mıknatıslamaya –manyetik kutuplar– ya da imge üzerinde durarak, yıldırımla çarpan arzuyu hızlandırmaya –sismik sarsıntı-

lar– yatkın kavrayış duruşları içinde –sapmaktan ziyade– altüst olmuş bakirelikler. *Oda* (1954), Balthus'un bu erotik direncinin açıklamasıdır: gencecik bir kız bir koltuğun üzerine uyuklar halde çıplak uzanmıştır, sarkan kolu bir kendini bırakış pozuyken, gergin bedeni de yoğun cinsel çağrıdır; endişe verici görünümlü, neredeyse canavarı andıran bir varlık ise ağır bir perdeyi çekerek içeriye güçlü bir ışık sızdırmaktadır ve ışık gerilmiş çıplağı ele geçirmektedir. Uyku, (dölyatağı sembolü olan) odanın *içine* ve bedenin *üzerine* ışığın nüfuzuna tüm düşsel yükünü vermektedir; aynı zamanda, Nü'yü boğan uzamın siyah kütlesinin desteğiyle, ölümün kaygı verici ve evrensel tasarımı olarak işlemektedir.

Christo, 100 bin metrekare tuval. – Görkemli eserler ve ünlü yaratıcılar, eşikte, her yanda böylesine yığılmışken, sanattaki bu erotiğin üzerine perde çekmek güçtür. Adlarını bildiğimiz bu yaratıcıları, Eros'un Pandora kutusundan tesadüfi olarak çekip çıkartırsak: Matisse, Modigliani, Füssli, Delacroix, Van Dyck, Van Loo, Caravaggio, Il Correggio, Delvaux, Dali, Ernst, Grosz, Masson, Bacon, Magritte, Man Ray, Louise Bourgeois, Nevelson, Klossowski, Schad, Trouille vb... Bin yüzlü sanatçı Eros'un olağanüstü ve çok üreyen halkıyla kıyaslandığında bu sayılanlar çok cılız kalır. Bu bölümü kapatmak için, sonuncu bir eser, tüm sanat tarihinde hiç görülmemiş kadar geniş bir tuvale –alüminyum kaplı polipropilenden 100 bin metrekare– iyice paketlenmesi koşuluyla yolluk olarak hizmet edecektir. Christo ve Jeanne-Claude (1971-1995) tarafından Berlin'deki Alman parlamento binası olan Reichstag'ın tümünü kaplamak için tasarlanmış, imal edilmiş ve kullanıl-

mış olan bu tuval, durgun metalize sentetik tekstilden bu Nü'nün bakire sayfasının üzerinde, yaşam, aşk ve yaratıcılık itkisi ile ölüm, yıkım ve taşlaşma itkisinin bu duyarlı dokumasının yol açtığı ikili baş dönmesi içindeki Eros ile Thanatos'un sıradan ve sıradışı yaşamsal ittifakını okursak, birçok açıdan eşsiz bir eser olup, erotizmin en güzel ve en özlü kısmı olarak görülebilir. Ölüm itkisi: *Reichstag*, bir Bellmer Bebeği gibi, 15.600 metre kabloyla kıskıvrak bağlanarak, bu solgun kefenin içine esir alınmış, tutsak edilmiştir; gasp ettiği ve boğduğu şehir uzamı içinde kör bir hayalet gibi yükselmektedir: 1894'deki inşasından Nazizmin zaferindeki temel bir evre olan 1933'deki uğursuz yangına, 1945'de savaş tarafından harabeye çevrilmesinden 1960'lı yıllarda yeniden inşaasına dek, geçmişin tüm hayaletlerinin üzerine tekrar tekrar yazdığı parşömen, yani tek başına o, diktatörlük ile özgürlük arasında, umutlarla korkular arasında bölünmüş çağdaş bir tarihin özeti. Bu sentetik derinin altında çeşitli rölyefler belirir: omurgalar, kemikler, kemik çatısı, işlemin geçici süresinin –24 Haziran-7 Temmuz 1995 arasında on dört günlük sergi– yalanladığı ve parçaladığı bir sonsuzluk izleniminin yayıldığı anıtsal iskelet. Mimariyi, tarihi ve politikayı yutan Thanatos'un bu taşlaştırıcı varlığının karşısına, gerçekleştirmenin rastlantıları ve yolları boyunca libidinal olarak dolaşan Eros'un yaratıcı dinamizmi çıkar: kolektif çalışmanın kendisi, sanatsal yaratının, politik demokrasinin, incelikli teknolojilerin, şehirciliğin ve şehirliliğin, medyatik etkilerin vb. kesiştiği ve oluştuğu eserin estetik erekliliğiyle, projenin ve icranın rasyonel örgütlenmesinde erotik olarak görülür. Yalnızca paketleme için yaklaşık 210 çalışanın –90'ı dağcıdır– havadaki maha-

retli hareketleri (yüzeylere ve yükseklikler tırmanıp halatlarla inerler), iktidarın, *Realpolitik*'in tekelci merkezi olan yekpare binanın politik statüsüne meydan okurlar ve özgürlükçü/liberter olarak reddiyelerini belirterek, orayı canlı bir bellek ve saf tefekkür yeri haline getirirler.

Giydirme-soyma şeklindeki bu erotik manipülasyonun sonunda anıt, üstüne kumaş giydirilmiş –kaygan ve mimari kumaş kıvrımları, müzikal ve hareli, yumuşak, ince, ürpertili nervürlerin, en ufak hava esintisinde (*Rrose*) aşkın *güzel soluğu*'nu (Duchamp) taşıyan bir beden gibi titreyen ve mırıldanan sıkı kırışıkların baştan sona kat ettiği bir kumaş giydirilmiş– bir Nü gibi dikilir. Gece aydınlatması altında bina, ışıltılı hafif dokunuşa kendini şehvetle bırakmaya hazır gözükür. Alüminyum zarın altındaki esnek, çırpınan örtü, ideolojik sümüksü olarak, tasarımların, toplum halinde yaşayışın yasa ve kurallarının doğup kesiştiği uzamın koruyucu dölyatağı şeklinde algılanabilir; böylece demokrasi ile erotizm arasındaki yakın dayanışmayı ortaya koyabilir. Nihayet, *last but not least* (çünkü Eros listesi asla bıktırmaz), bu fantastik ve kaçak yapımdan dikkate değer bir paradoks ortaya çıkar: doku, kablo, putrel, el emeği, bütçe, zaman ve uzamları değerlendiren rakamların hepsi birlikte ele alındığında, kısmen Sade'cı ya da Fourier'ci muhasebe anlamında bir yük, aşırı bir yük anlamı çıkmaktadır – bu aşırı yük, yine de, niceliğin niteliğe estetik dönüşümü yoluyla silinir ve aşırı bir kullanılabilirliğin meydana gelmesine ve *vuku bulmasına* imkân tanır ve burada kendi eros'unu okumak ve bu sanat ve tarih kütlesini arzunun ele gelir ve üzerinde düşünülebilir *erimine* yerleştirmek için tehlikeyi göze alan herhangi bir kişiye *beyaz kart* vermeye imkân tanır.

Fotoğraf: "Nü... itiraf edilemez". – Reichstag'ın kaplanmasındankaynaklı çeşitli yan ürünler –maketler, desenler, litografiler– arasında ayrıcalıklı yeri fotoğraf tutar. Çeşitli açılardan çekilmiş bu fotoğraflar, geçici eserin görüntüsünü, sanat ile fotoğraf arasındaki gizli suç ortaklığı ilişkileri geleneğinde sürdürürler. Gerçeğin sadık ya da kölece mekanik yeniden-üretimi olan fotoğraf, başlangıçta düşmanlık ve aşağılamayla karşılanmıştır. Ama sanatçılar fotoğrafların, özellikle de Nü'lerin, anatomiye, jest ve mimiklere dair gayet değerli ve kesin bir aygıt oluşturabileceğini hızla anladılar, meraklılar ise "müstehcen" olarak nitelenen figürlerin seyrinde, genellikle yasadışı ve kıskanç bir mutluluk buluyorlardı. "Nü... fotoğrafta, itiraf edilemez olandır" fikrine karşı, XIX. yüzyılın ikinci yarısı, inceden inceye yapılmış adlandırmalarla –*akademik etüd, Nü etüdü, erkek nü etüdü, kadın nü etüdü* vb.– "akademik" denen Nü'ye derhal yaslanır; bu adlandırmalar, erkek ya da kadın, sırttan ya da önden olsun, Nü'nün taşıdığı şehvet yükünün etrafında dolanmanın ya da bundan kaçınmanın bir tarzıdır. Sanatın teminatı olmayınca erotik hale yarı yarıya iner, çıplak beden fotoğraf jelatininde "soğumuş" bulur kendini. Buna paralel olarak, bol bir "erotik" üretim gelişir ve fotoğrafçıları ve modelleri olduğu kadar dağıtımcıları da hedefleyen baskıcı bir yasamanın konusu olur – Fransa'da ilk cezai mahkûmiyetler 1851'de görülür. Fotoğrafın beşiğinde "resimlerin kralı" etkisi taşıyan Nü'lerin bu serpilip gelişmesinin sonucu olan *XIX. Yüzyılda Nü Sanatı. Fotoğrafçı ve Modeli* sergisinin kataloğunda (Fransa Milli Kütüphanesi, 1997-1998) renkli ve eğitici bir panorama görülür. Cinselleşmiş tenlerin şişkinlikleri ve yuvarlaklıkları karşısında akade-

mik katılığın çakırkeyf olduğu Nü incelemelerinin sistematik kullanımı bir yana, erotik fotoğraflar, öncelikle zengin meraklılardan oluşan küçük bir kitleyi sonra da daha geniş bir kitleyi hedefleyen yoğun bir "el altı" ticaretinin konusu olurlar. Kolaylıkla gizlenebilir *stanhope* tarzı mikroskopik fotoğraflar imal edilir ve bunlarda Nü'nün büyüteç altında gelişip büyüdüğü gözlenir. "Müstehcen pozisyonlardaki grup fotoğrafları", "polkalar" adı altında sunulmuştur. Kadın Nü'lerin fotoğrafları her yandan çekilmiştir, ama özellikle güzel sırtlar kalçaların kıyaslanamaz fotojenik gücüne ve tensel ışıltısına tanıklık etmektedir. Heykeltıraş F.-R. Carabin'in fotoğrafını çektiği *Sırt Modelleri* (1890'a doğru) bunun yüceltilmesidir. En sık rastlanan ise anlamsız penislerini ve siyah üçgenlerini sergilemekle yetinen ya da genellikle dinsel temalı tablolar veya heykeller için sahnelemeler oluşturan erkek ve kadın nü'lerdir. Daha ziyade tekrara dayalı bu üretimdeki bazı yapımlar öne çıkar. Örneğin Charles-François Jeandel'in (1850-1942) yarı-hüzünlü yarı-klinik mavilikteki fotoğraflarında bir tür büyük kafesler içinde asılı duran, bağlanmış çıplak kadınlar görülmektedir. Katalogda Hélène Pinet'nin alıntı yaptığı 1900 tarihli yorum, XX. yüzyıl sonunun tüm üretimine gayet uygundur: "Bu yüzyıl sonunun Nü'sü daha sonra patolojik Nü olarak adlandırılabilir, çünkü tenin tüm düzensizliğini, güzelliğin tüm kavrukluklarını çiğ ve vahşi bir ışığa acımasızca sunmaktadır... Kadın (...) akrobatik, cerrahi ve sadist pozlarda büzülmüş, kasılmış bir halde işkence çekerken ve devrilip düşerken görülür." Kesinlikle daha sevimli olan Auguste Belloc'un *Stereoskop İçin Müstehcen Fotoğraflar*'ı (1860'a doğru): yüzü saklı genç bir kadın işlemeli beyaz

jüponunu kaldırarak vulvasının siyah mücevher kutusunu sergiler; V şeklinde açılan bacakların iyice açtığı taçsı kumaşın altından vulva fışkırır, tamamen buraya dalan bakış, siyahımsı tutam tutam demetlerin "pembe ve siyah mücevher" olarak adlandırdığı bu noktaya iyice yönelir – karanlık bir *bereşit*'in* (*Tekvin*: "Başlangıçta...") yüzüstü bırakılmış kediciği; Courbet'nin *Dünyanın Merkezi* ile suç ortaklığı göze çarpar.

Belloc üzerine makalede Baudelaire'in eleştirel bir sözü aktarılır. Erotizmin doğru kullanımı için bunu harfiyen ele almak yerinde olur: "Binlerce doymak bilmez göz," diye yazar 'Mücevher'in şairi, "sonsuzluğun deliklerine eğilir gibi eğilir stereoskobun deliklerine. İnsanın doğal kalbinde özsevgi kadar canlı olan müstehcenlik sevgisi, bu kadar güzel bir tatmin bulma fırsatını kaçırmaz." Örneğin, vulva dudakları sonsuzluk üzerinde görevli deliklerdir ve müstehcenlik sevgisi insanda uzun süreli ve doğaldır; demek ki, *alegro vivace*, "doğal" bir yaşamı yaşayan müstehcenlik insanın özüdür – "insan ruhunun derin ihtiyacı" der H. Ellis. İnsan varlığı, *ob-scène***, harfiyen "sahne önü", yani basitleştirirsek: Kendi karşısında sahnelenen ve dünya sahnesinden yola çıkarak kendine geri dönen; dünyanın ünlü merkezi burası mıdır?

Clérambault, ipeğin ve örtülülüğün erotiği. – Deri –şairlerin ve doktorların söylediği gibi– bedenin en derin

* Tevrat'ın ilk kitabının İbranice adından, "ikinci başlangıç" anlamında. (ç.n.)

** Ayırma işareti olmadan yazıldığında "müstehcen" anlamına gelir. (ç.n.)

organıysa, zar da (yani *pelikül*, *pellis*'in –deri– küçültme hali) gerçeğin derinliğine sorgulanması olarak ortaya çıkabilir. Clérambault'nun –ve bizzat ölümünün– psikiyatrik ve fotografik eserinin dolayımı buna kanıttır. Dépôt düşkünlerevinde başhekim olan Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934) Fas'ta iki kez kaldığı sırada, 1915'te ve 1917-1920 yıllarında, *hayk* giymiş "yerli" kadınların yüzlerce –belki de binlerce– fotoğrafını çeker. Ayrıca tutku ve erotomanyak çılgınlıklar konusunda ünlü bir uzmandır (*Erotomania*, *Zihinsel Otomatizm*); kumaşlara olan tutkusu onu Güzel Sanatlar Akademisi'nde örtülülük üzerine dersler vermeye yöneltir ve *Kadında Kumaşlara Yönelik Erotik Tutku*'yu (1908-1910) yayımlar: "Bazı kumaşlara, özellikle ipeğe karşı marazi, esasen cinsel bir çekim hissetmiş olan üç kadının gözlemlenmesi." Kadınlardan birinden alıntı yapar: "İpeğin sürtünmesi... sizi uyarır, kendinizi ıslak hissedersiniz; benim için hiçbir cinsel haz bunun dengi olamaz"; ve bir diğeri: "İpek bana şaşırtıcı ve şehvetli bir kasılma sağlıyor." Dokunsal erotizmin zaferi: "Kumaşın herhangi bir deri yüzeyiyle teması orgazm yaratmaya yeter," sonucunu çıkartır Clérambault. Fotoğraflarda Faslı kadınlar geniş beyaz çarşafları içinde görülmektedir, örtülü yüzleri ancak gözler için ince bir yarığa izin vermektedir; kolların çıkıntısıyla elde edilen birkaç varyasyon, kişilere heybetli, kimi zaman hayaletimsi bir görünüm verir. Bu "kumaştan bebekler", Bellmer'in bebeklerini ya da Christo'nun kaplamalarını düşündürtmüyor değildir. Bu şekilde örtülmüş-açılmış olan akışın ince karanlık deliği, bir "derinlik" ihtimali varsayar. Ama burada yalnızca yüzeyler ve koruyucu bir tabaka vardır, ve bu "derinlik" kaçamağı ve hiçliği ortaya çıkarmak yerine

sonsuza ve gizeme açılabilir – fotoğrafın kaygı verici yakınlığı. Beden yüzeyini birleştirerek (haptofili) erotik olarak açılmış yüzey olan örtülülüğün özerk bir gelişimi vardır; kıvrımlar ve düzleşmeleri, kaçış çizgileri, açılmalar, düğümlenmeler, düğüm çözülmesi, düşme ve dökülmeler, bir sorgulamanın peşinden gider gibidir ve bu sorgulamanın tek sınırı, ölümün örtüsü olan kefen kumaşı olacaktır. Erotomanya ve *Tutku Psikozları* konusunda uzman olan örtülülük tekniğinin etnografik estetikçisi Clérambault, kendine üzerinde Arapça olarak şu sözlerin bulunduğu bir mezartaşı yontturmuştu: "Ölümün saldırısını hatırlayalım."

Fotoğraf ölümün saldırısını ve anısını sürekli yansılar. Aynadaki yansısını seyrederek ağzına bir kurşun sıkıp intihar eden bir Clérambault'nun açıkladığı ölümle bu bağa karşı, gerçeğin kölesi olan fotoğraf, Eros'un kaynaklarını harekete geçirme çabasındadır. Mekanik otomatizmlerin ve aletin "refleks"lerinin ötesine uzanan, ve ölümün yaşam belirtilerini aniden sonlandırmasının –ki bu pornografidir– ötesinde, fotoğraf, deklanşöre basılmasıyla, yani bir güç gösterisiyle, şeylerden, bedenlerden ve edimlerden, onların şeffaf ve donuk gerçekliğinden, gerçekten-de-daha-gerçek-olanı, tanımsız bir üst-gerçeği söküp almaya çalışır; bir *aura* biçimi arayışı içindedir. "Aura" ya da taklitleri konusunda fotoğraf, tıkanmış, vazgeçilmez pornografinin *kral* yolunu besler: *kudretlilerin* yolu, her türden "*people*- krallığın", show *king*'in ya da futbol kralının, bir günlük kraliçelerin ya da şeflerin, liderlerin, efendilerin, soyluların –güzellik dahil– muzaffer, "fallik-zafer" yolu; portreleri milyonlarca, hatta milyarlarca kopya halinde sergilenen, uzamı çılgınca kolonileştiren, görülmeyi, tanınmayı, hayran olunmayı, sevilmeyi,

putlaştırılmayı isteyen tüm kadın ve erkekler; toplum halindeki yaşamın, Führer'lerin, Duce'lerin, Yüce Rehber'lerin, Büyük Serdümen'lerin ve diğer "Big Brother"ların, doruğa varmış yok edicilikteki bir öfke içinde temsil ettiği ve açıkladığı hayali ve gerçek toplum halinde yaşamın tümünü kapsayan gezegen çapındaki bu çılgınca politik-toplumsal putlaştırma. Ama her yerde hazır ve nazır olan Biricikler ile her şeye kadir olan Biricikler (dışta ya da içte) patladılar; minnacık bir şey haline gelmiş olan Sezar'lar yerlerini –politikacı, sanatçı, kültürel, dinsel, ideolojik, sportif, mali–dindışı ikonlar sürüsüne bıraktılar; bunlar ayartma ve *look* konusunda birbirleriyle yarışıyorlar ve bunların açgözlü varlığı, vahşi olduğu kadar yararsız da olan varlığı, imge düzleminde medyanın uyguladığı korkunç iktidara tâbi olarak –muzaffer ya da yoksun– dalgalanıyor.

Fotoğraf tetikçileri. – Bu *look*, siteleri kirleten bu yansılar, bu baş sürüleri, Duchamp'ın hecelediği haylaz *L.H.O.O.Q.*'ya inatla katılırlar. Duchamp'ın termoplastik bir fırça dokunuşuyla ölçtüğü "kıç ısısı", devasa bir fotografik üretimde sergilenir. Bunların "müstehcen", "porno" ya da "erotik" olduğu söylense de, gözlerini pencere deliklerine dikmiş sansürün bunlar üzerinde pek bir etkisi olmaz; ama fırsat bulduklarında bir tokat indirerek, fotoğraf tetikçiliğinin virtüözlerine ahlak koruyucularının köşede beklediğini hatırlatmayı ihmal etmezler. Nü'yü göklere çıkarmış olan virtüözlerin geleneğinde erotik bir fotoğraf sanatının varlığını sürdürdüğüne kuşku yoktur – örneğin fotoğrafın yüksek düşünürü, "rayogram"ın yaratıcısı Man Ray, Nü'yü yüceltir ve Nü'deki ışığı idealleştirir (*Sırtı Güneşte Yanmış Nü*,

1920-1934) ve *Kiki, Ingres'in Kemanı*'nın (1924) Nü'sünü Ingres'vari sırt anahtarlarıyla müzikalleştirir. Ama *pin up* ya da *girl* beden karşısında fazlasıyla baskın çıkar, fotoğrafçılar ve modeller, iki vazgeçilebilir şişkinliğin –memeler ve kalçalar– imgesini yenilemek için kendi stilleri üzerinde çalışırlar. Bunny Yeager'e göre "dünyanın en sofistike seksapelli *pin up*"ı Betty Page'ken, Yeager da Éric Kroll tarafından "dünyanın en büyük *pin-up* fotoğrafçısı" denerek göklere çıkarılmıştır: örtülerin, ince çamaşırların, siyah çorapların, bikinilerin altından serbestçe ortaya çıkan sert göğüslerden ve tombul kalçalardan ibarettir – Nü, ama cinsel organ gizli, püritanizm zarar görmez. Bıkkınlıktan destek gören bütünsel çıplaklık, çirkinliği ve soğukluğu yananlam olarak belirtir, açılar ve protezler sonsuzca değiştirilir. Evrensel Helmut Newton'un genellikle uzun-çizgili Nü'leri cinselliklerini dinamikleştiren ve incelten bir uzamda çekip uzatırlar; cinsel organ, muzaffer bir dişiliği, tekelleştirmeden ışıldatır, sanatçı *Dişiler geliyor!* (1981) diye haykırabilir. Renate Zeun derlemelerinde –*Hasarlar, Kanserimden Görüntüler* (1986) ve *Bayan Anneliese St., Bir Kanseroloji Kliniği, Berlin* (1987)– cerrahinin sakatladığı beden imgelerini bir araya getirir. Örneğin tek göğüslü şu kadının alınmış diğer göğsü, kaburgaların düzlüğü üzerinde ince bir yaranın keskin çizgisini bırakmaktadır – Eros-Thanatos'un doyumsuz tensel bağı. "Eros"un "kemik"le uyak oluşturduğuna* dair en gerçeküstücü kanıtı Philippe Halsman *Dali Kafataslı Nü*'yle yapmıştır. Burada suare kostümü içindeki ressamın, sanki öte dünya-

* Fransızca'da "Éros" ve "os" sözcükleri arasındaki uyaktan söz edilmektedir. (ç.n.)

dan –böbürlenerek sırıtan kafatası şeklindeki Dali'den– çıkıp gelmiş gibi bir kafatası oluşturacak şekilde bir araya getirilmiş yedi çıplak kadın karşısında fotoğrafı çekilmiştir. *Leg art*'ın yaratıcısı Elmer Batters, fetiş haline getirilmiş ayakların ilk yakın çekiminden yola çıkarak tüm bedeni kavramakta ve baş parmakları neşeyle emilmeye teslim etmektedir. "Amerika Birleşik Devletleri'nin en ünlü *underground* dergisi" *Fad Magazine*'i yöneten Doris Kloster, ancak korseler, büstiyerler, deri kolçak ve dizlikler, kordonlar, halatlar ve zincirler içindeki çıplaklığa izin verir; bunlara da kitsch bebeksiliğin sado-mazo uygulamaları için kırbaçlar ve emzikler eşlik eder. Éric Kroll Nü'lerini parmaklarını emerken göstererek bebeksileştirir, onları gümüşlü çamaşırlar içine sokarak kadınsılaştırır, deriler ve sivri topuklar yardımıyla erkeksileştirir, tuhaf külotlar içindeki kendi cinsel organlarına düşünceli düşünceli baktırır ya da seyredilen konumunda hareketsiz bırakır. Kendini travesti olarak fotoğraflayan (*Kadın Olarak Otoportre*, 1980) ve homoseksüel iradeciliğinin kışkırttığı erkek bedenlerini teşhir eden Mapplethorpe skandal peşindedir – sergilenmesi yasak fotoğraflar. İçebakış yanlısı olan Natacha Merritt, dijital makinesini kendi üro-genital organına yönelterek kendini sergilemekte inat ve maharet gösterir: vajina, klitoris, göğüsler, kollar, bacaklar, başın tuhaf ve kimi zaman da –renk yardımıyla– şaşırtıcı yakın çekimlerine imkân tanıyan bir donanım. Merrit bir penisi gözüpek şişkinliğiyle diktiğinde ya da âşığının cinsel organını halatlar veya deri bileklikler yardımıyla sarıp sarmaladıktan sonra şişkin ve doyumsuz dudakları arasına muzaffer penis başını aldığında, Eros'a yakışan yakın çekim teşhirci totemizme kurban edilir.

Cinsel organların –penis ve vulva– ve cinsel edimlerin –birleşme, sodomi, emme, sado-mazoşist faaliyetler, mastürbasyon– tekeli nedeniyle fotoğraf, genellikle yazılı metinleri resimlendiren erotik gravür ve desenler geleneğinin devamıdır. Ama başka hiçbir medyumun sahip olmadığı istisnai bir erotik bayağılaştırma gücü vardır. Uzmanlaşmış profesyonel kullanım hariç, minimum bir donanım yeterlidir; örneğin pek az rahatsız edici, kullanımı kolay ve hızlı, ucuz, polaroid ve dijital kameralar dolaysızca sonuç vermektedir. Fotoğraf, kesinlikle popüler bir sanat olarak kendini gösterir – mekaniğin üstünlüğü nedeniyle "minör" olarak kabul edenler de vardır. Minör olsun ya da olmasın, kitlelere hitap eden ve onları "eğiten" iletişim, basın ve reklam alanında başına buyruk bir şekilde hüküm sürmektedir. Tek bir görüntü milyonlarca çoğaltılıp kıtaları dolaşmakta, siteleri kuşatmakta, tüm evlere girmekte, retinaları kaplamaktadır: pürüzleri kazımaktan, karışıklık ve sorunları püskürtmekten ve gevşemiş hayal güçleri içinde bir kaydırak taşı gibi kayıp gitmekten, onu taşıyan derin akıntıların yankısını yavanlaştırarak tekrarlamaktan kazanacağı çok şey vardır görüntünün. Bir yanda, kitlesel, yüzeysel ve iç gıcıklayıcı dağıtım –afişlerdeki başlar "sempati"den kusacak gibidir– ile diğer yandan, tahakküm ve karar yapılarının gizlenmesi arasındaki mistifiye edici ilişki, gayretkeş ve etkin faili fotoğraf olan *people* bayağılaştırma ve kabalaştırma sürecini belirtmek için *politik pornografi* deyimini haklı gösterir. Aynı zamanda, yansımaların bu kesintisiz sel gibi boşanmasının ardında pusuya yatan birey, kendi evinde ve kendine göreliği içinde kendini imal eder; Narkissos'un aynasında kendi küçük fotografik evrenini imal eder, burada mahrem

duygusallık –özel yaşam, öznellik– evcil bir cıvıl cıvıl Kamasutra'yla kolaylıkla uyum sağlar.

Sinema X, "kışkırtıcılar" ve hard'cılar. – Prestijli sergilemelere ve pazar fiyatlarına endeksli, sanatsal önem taşıyan büyük üretimlere rağmen, fotoğraf, açık ve global vizyon olarak algılanan erotizmden ziyade dar anlamda *bakışın darlığı* ve *küçüklüğü* olan (küçültülmüş formatlar, organlara ve jestlere kadrajlama vb.) pornografiye doğru yönelir. Ama sinemayla *–movies picture–* birlikte, imgeyi taşıyıp götüren hareket *–motion–* olur; bir dinamik işin içine girer ki bu, gerçeğe sadakati güçlendirirken ve bir "gerçeklik etkisi" sağlarken, imgeyi kendi ötesine sürükler, imgesele, üst-gerçeğe, fantastiğe doğru çeker. Sinematografik üretimin iki büyük yönelimi –gerçekliğe ve fantastiğe doğru– burada görülür. Yalnızca erotik etkileri dikkate alarak, bir yandan pornografiye yönelmeye hazır bir doğruculuğun ya da organik bir pozitivizmin vektörü olan mevcut haliyle ortaya konmuş cinsel bir veriye yavan bir itaat ile diğer yanda bir "gerçeküstücülük" vektörü olan erotizmin eğilimi, gerçeği aşma ve arayıp tarama, en derin vurguları söküp çıkarma arasında ayrım yapmaya yöneltilebiliriz. Bizzat gerçeğin ve algının yapısı nedeniyle tesadüfi olan bu bölünme, daha az "ofisleştirilmiş/resmileştirilmiş" değildir: "Ofisler" (Fransız Sineması Katolik Ofisi) ve "konseyler" (Görsel-İşitsel Yüksek Konseyi) çıplaklıkların ve cinselliklerin ekranda nasıl görüneceğini gözetleme ve düzenlemeyi görev edinirler; yerel yetkililer, muhtemel bir "kamu düzenini bozma" durumunu bahane ederek, herhangi bir filmin gösterimini yasaklamakla görevlidirler. Böylece özgül bir tür

şekillenmiş olur: "sinema X" ya da "porno" etiketini taşıyan bu tür gösterişçi cinsel içerik ile gösterim, salon, saat ve izleyici kitlesi bakımından kısıtlamaların damgasını taşır. Gösteri rehber ve programlarında "porno" filmler "erotik" başlığı altında görülse de film adları ile takmaadlar rengi açıkça belli etmektedir: "*Ahlaksız Bir Burjuva Kadınının Anal Eğitimi*, 1985, yönetmen Max Turbay, oyuncular Angela Hardlove, Martine Vicious, Christian Erecto, Giriş – 18 yaş." Çığırtkan göz kırpmalar aynı figürler üzerinde odaklanır: gına getirtecek çıplak bedenler, organların hakimiyeti ve birleşme-sodomi-organ emme-fırçalama-mastürbasyon yelpazesi üzerinde *non-stop* oynayan cinsel edimler, jestler, mimikler ve haz sesleri çıkaran seslendirmeler (erotomorf hipotez: dilin kökeni, filozofların içinden çıkamadığı iş, seslendirmede cinsel talep ve haz aramak değil midir?). Yasadışı değilse de genellikle özel bir çerçevede, mütevazı bütçeli "uzmanlaşmış" yapımlar "uzmanlaşmış" oyuncularla filmi çekerler – tahrik edici aktrisler (*tahriktrisler*), sürekli ereksiyonolabilen aktörler (*hard'çılar, hookers*). Amaç, seyircide cinsel bir titreşme yaratmak ve bu titreşmeyi tekrar tekrar başlatmak olduğundan, film, dokunmaya çalıştığı bu aynı organlar üzerinde durur ve aynı sekansları birkaç varyasyonla ya da verimsiz bir olay düğümünün girişmekte zorlandığı belirsiz bir ertelemeyle kısmen değiştirerek tekrarlar. Özel salonlardaki film gösterimleri, Mefistofeles'vari bina cephelerinin ardına sığınmış olan *sex-shops*, *peep-shows* bir yana, "porno", özellikle özel kullanıma uyarlanmış gözükmektedir; video-kasetler ve internet ağları, zina, homoseksüel, takasçı, otuz birci, sado-mazoşist ve pedofilik, pornonun etki alanının genişlemesine katkıda bulunmaktadır.

Sapkınlığın Vecdi Büyük Ödülü'nün verildiği Ağustos 1975'teki pornografik film festivali tek bir yaz yapıldı – aynı yılın 31 Ekim'inde onaylanan bir yasayla hadımlaştırıcı etki gösteren vergi önlemleri alınmıştır (KDV'nin artırılması, kârlar üzerinden istisnai vergiler, vs.).

Marjinalleşmiş bir "porno" türünün yerleşmesi, ekranda cinselliğin ifadesini sınırlamaya ya da yasaklamaya yönelik uzun bir düzenlemeler dizisinin vardığı noktadır. Sinema ve cinsellik, baştan itibaren çatışkılı aşk ilişkileri geliştirmiştir. Amerikan sineması daha bir yaşındayken, 1896 yılında seyirciye yakın plan çekilmiş ilk öpüşmeyi *The Kiss* adlı bir kısa metrajlıda sunmuştu – sahne skandal yaratır: "Bu türden şeyler... hayvancadır (...) kesinlikle tiksinti vericidir," diye yazar bir Chicago gazetesi. As oyuncuların, starların ve vampların kafa ve vücutlarının ışıltılı şehvetinin taşıdığı sinema karşı konulmaz yükselişine devam eder. Sansür, deyim yerindeyse, sinemanın kıçından ayrılmaz; yasaklar çoğalır, daha kasadayken çarpılan yapımcılar, 1920'li yıllar boyunca Hays Yasası adıyla bilinen bir ahlak protokolü düzenlemeye çalışırlar. Burada ekranda gösterilmemesi gereken her şey sayılmıştır: zina, ayartma, tecavüz, cinsel sapmalar, çocukların cinsel organları, farklı ırklardan bireyler arasında cinsel ilişkiler, doğurma, tam çıplaklık, göbek, kutsallığa küfür, vs. Şaşırtıcı açıklama: Çek Machaty'nin (1933) "kült film"i olan ve erotik yoğunluğun doğalcı ima ve metafordan ustalıklı bir şekilde yararlandığı *Extase*'da, muhteşem Hedy Lamar'ı doğada çıplak gösteren sahne yok edilmiştir; oyuncunun kocası, mevcut bütün kopyaları satın almaya kalkışmış ama başaramamıştır. Sinema sansürü, politik (Almanya, SSCB) ya da dinsel (İspanya,

İtalya) amaçlı yasaklarla şiddetlenerek, birkaç libidinal ayrımla birlikte, bütün ülkeleri kasıp kavurur. İkinci Dünya Savaşı belirleyici olacaktır ve 1970'li yıllardan itibaren, birkaç istisna durum hariç, yazar, yapımcı ve üreticilerin, insanın ve dünyanın sorunsallı erotik vizyonunu ifade etmede –etkin olarak– kendi duyarlılıkları, otosansür ve finans dışında başka bir sınırla karşılaşmadıkları düşünülebilir.

Sinema: erotik flaşlar. – "Porno" bir gettoya sürülünce sinema erotizmin ayrıcalıklı alanı olur. Tüm olası metinlerden sistematik olarak yararlanması sayesinde sürekli yenilenen, keza rengin resimsel değerleriyle ve müziğin güçlü amplifikatörleriyle genellikle zenginleştirilmiş evrensel bir ışıltıyla erotizmi aydınlatır. Her biri özgün erotik parkurlar açmış yüzlerce filmin adı anılmaya değer. İşte birkaç flaş: D. H. Lawrence'ın unutulmaz eserinden Marc Allégret'nin *Lady Chatterley'in Sevgilisi*, Richard Brooks'un *Kızgın Damdaki Kedi*'si, Kazan'ın *Baby Doll*'u (*Etten Bebek*) –her ikisi de Tennesse Williams'ın eserinden alınma–, erotizm konusunda zengin XVIII. yüzyıl edebiyatının anısına Terence Young'un *Moll Flanders'ın Aşk Maceraları*, sadist-oral libidonun doruğu olan "fallambül" kan emicisi için Murnau'nun *Vampir Nosferatu*'su, Bram Stoker'ın eserinden yola çıkan Tod Browning'in, aşktan geberten bakışlı emsalsiz *Drakula*'sı, Kazançakis'in eserinden yola çıkan ve köktendincilerin öfkelerine yol açan Scorsese'nin *Günaha Son Çağrı*, kadın cinselliğinin ve otoerotizmin özenli ve incelikli keşfi için Bergman'ın *Sessizlik*'i, yumuşak çıplaklıktaki Elizabeth Taylor'un kırbaçladığı Marlon Brando'nun *içine kattığı* komutanın eşcinselliğinin bilinçli ve güçlü analizi

dolayısıyla John Huston'un *Altın Gözdeki Parıltılar*'ı, Octave Mirbeau'dan yola çıkan Buñuel'in *Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü* Buñuel'ci ayak fetişizmi için, Cronenberg'in *Madame Butterfly*'ı aynı adlı opera ve cinsiyetler permütasyonu için, Lipman'ın *On Bir Bin Kamış*'ı Apollinaire için, bir Eros dolaşımını sirk alanı haline getiren Max Ophüls'ün *Lola Mantes*'i, cinsel kreşendonun kanlı bir hadım etmeyle taçlandığı Oshima'nın *Duygular İmparatorluğu*, dört libidinal yolun –oral, anal, fallik ve kaynaşmalı– uğursuz yok oluşuna varan Marco Ferreri'nin Freudçu-Rabelais'ci *Büyük Güldürücü*'sü, Venedik gecesinde Brückner'in müziği için Visconti'nin *Senso*'su, Wilhelm Reich'ın psiko-politik anısına bir Stalin erotolojisi olan Makavejev'in *Organizmanın Sırları*, Jeff Koons'un *Made in Heaven*'ı (*Cennet Malı*) eşi olan İtalyan porno yıldızı ve milletvekili la Cicciolina'yla tükettiği cinsel pratikler kokteyli için, Paul Verhoeven'in *Temel İçgüdü*'sü ayakta sevişen erkeği gösteren imgesi için (erotomorf hipotez: insan denen hayvan, sık sık ayakta çiftleşebilmeyi icat etmek ve uygulamak için mi *homo erectus* olarak evrimleşmiştir?). Fellini *Satyricon*'da (1969) psikanaliz tutkunu *La Strada*'nın virtüözü Petronius'un (İS 60) *Satyricon*'unu dinlemeye başlarken, Pasolini *Salò*'da (1978) geçici faşist cumhuriyetin geri çekildiği küçük şehre şiddetli bir akına girişerek *Sodome'un Yüz Yirmi Günü*'nü orada anlatmaya koyulur. Aşağı yukarı bütün eserlerde çıplaklar ve cinsel organlar, takınaklı, barok ve sapkın dolambaçlar bakımından bol kuvvet çizgileri olarak kalsa da, en derin kök salmalarını arzunun patetik yoğunluğunda ararlar ve seyircide, *sui generis* bir hazdan başka, sıkıntı, soruşturma, kaygı yaratacak nitelikte bir "yazı" çabası içinde, bilinçdışı ile

toplumu, beden ile ruhu, kötülük ile kutsalı karıştıran ihtiraslı bir estetik ve ideolojik yapım riskini göze alırlar.

Blow up, Ölü İkizler, Röntgenci: Araçsal Eros. – *Blow up*'la (1967) birlikte, Antonioni, kameranın kendisinin –burada fotoğraf makinesinin– ayrıcalıklı bir erotikleştirme aygıtı olarak nasıl işlediğini gösterir. Filmin baş oyuncusu Thomas başarılı bir erkek-fotoğrafçıdır, imgenin modern mitolojisinin kahramanıdır. Her isteğine boyun eğen bir mankenler haremi üzerinde hüküm sürmektedir; gözleri ve parmakları bir "mana"ya, bir akışkana bulanmış gibidir; büyülü ve büyüleyici moda fotoğraflarının da bu sayede doğduğu varsayılır. Manken Veruşka'nın fotoğraflarını çektiği bir sekans, başka şeylerin yanı sıra, Thomas'ın erotik gücüne de kanıttır. Öncelikle ayakta ve mesafeliyken yaklaşırlar; sonra, oturmuş ya da diz çökmüş Thomas, kadının çok yakınında durur ve daha şehvetli hareketler talep eder; nihayet, kadın yere uzanmıştır, adam yavaş yavaş ona doğru eğilir, üzerine biner; jestler, ritimler, beden hareketleri, Thomas'ın emir ve çığlıkları ("*Yes, yes!*") orgazmın da ötesindeki bir şeyi varsayar, gerçek bir çiftleşme canlandırırlar – fotoğraf makinesi burada aktif ve her şeye kadir bir alettir: araçsal Eros. Teknik prosedür ve aletlerin bu erotik potansiyel ya da işlevi, Cronenberg'in *Ölü İkizler* (1988) filminde akıl almaz bir açıklama bulur: ikiz jinekolog kardeşler birlikte çalışmakta ve onları ayırt edemeyen kadınlar da dahil olmak üzere her şeyi paylaşmaktadırlar. Biri, yüksek sosyete yaşamını ve kariyeri daha fazla dert etmektedir; genç bir kadının üçyarıklı rahmini tedavi eden diğeri ise, takınaklı bir şekilde, kadının "karnında ne olduğunu" öğ-

renmek istemektedir. Takıntısını somutlamak için, jinekoloji modeline uygun olarak hayal mahsulü, sapkın, *steril*, sakatlayıcı alet heykelleri yapar. Kısırlığa karşı mücadele etmeye ve canlıya yaşam vermeye adanmış mesleki uygulama, böylece, öldürücü bir sürece döner. Sonunda ikizler ve onların başarısız kalmış ayrılıkları, kaynaşmış bir ilişkiye doğru geriler ve nihai darbeyi indiren kanlı bir karın deşmeyle, kendi karınlarında ne olduğunu görmeyi deneyerek –yanılsama ya da hiçliği orada bulmak için– birbirlerini öldürürler. Michael Powell'ın *Röntgenci*'sinde, kamerasıyla yekvücut olan kameraman kurbanlarının korku içindeki yüzlerinin gerisinde olanı görmek için onları filme çeker – kamerasının ince uzun ayağını partnerlerinin boğazına saptayarak çocuksu korkularını kovar.

Hiroşima Sevgilim, "Sen bir şey görmedin...". – *Blow up*'taki fotoğraf makinesi, *Ölü İkizler*'deki sakat şekillenmiş üçyarıklı rahim, *Röntgenci*'nin kamerası, olayları, faaliyetleri, fantasmaları ve ilişkileri birleştiren ve yoğunlaştıran sinemanın istisnai bir erotik yoğunluğa nasıl erişebildiğini göstermektedir. Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim*'i bunun görkemli bir gösterimidir. 1959 yılında Venedik Festivali'nde gösterilen film, ünlü bir jüri üyesinin dışkı-biçimli sövgüsüyle karşılanır ve şiddetli eleştirilere yol açar. Bir Fransız aktris ile bir Japon'un Hiroşima'da yaşadıkları aşk sahnelenmektedir – kadının, işgal döneminde bir Alman askeriyle olan ve saçlarının kesilip usturaya vurulması ve bir kafese kapatılmasıyla cezalandırılan ilişkisinin yankısıdır bu aşk. Film, şehvetli ve ağır sevişme görüntüleriyle açılır; âşıklar ışıltılı ve karanlık bir tendirler, tenin görkem

ve gizemini ciddiyetle, bilgece sergilerler; deriler, hazzın keşfetmekten yorulmadığı tensel ve hareketli bir manzara oluşturur. Sonra, aniden, atom bombası sekansı meydana gelir ve anlık, kütlesel ölüm – korkunç imgeler, hastane, müze, fotoğraflar, canlı canlı yanan tenler, ateş ırmakları içine canlı canlı boğulmuş binlerce kişi, toprağın karnından çıkan meçhul hayvanlar. Fransız kadının gözlerini dehşetle açarak seyrettiği tüm bu sahneler, Japon'un dinmeyen bıktırıcı sözleriyle dalga dalga dövülür. Buna karşılık, Japon da, Nevers'de ve işgalde neler olup bittiğini, Alman âşığın yenildiğini, intikamcı kitlenin kadınların saçlarını kırptığını, bir mahzendeki aşağılık hapsi âşığının gözleri ve belleğiyle görebilecek midir? Resnais bu yıldırım gibi çarpan ilişkiyi *gerçekleştirir*: anında 200 bin ölüsüyle "*Hiroşima*", "*sevgilim, aşkım benim*" ya da her şeyin üzerinde tutku. Buluşmalarının sonunda iki âşık, aşkın gücüyle buluşup kendilerinin ötesine taşındıktan sonra, her açıdan karşıt siteleri üzerinde, belleğin, tarihin ve arzunun tamamını gerçekleştirirler ("Sen beni öldürüyorsun, sen bana iyilik yapıyorsun"), derin paniği ve gezegensel genişliği içindeki erotizmin olabileceği şeyi çok basit sözcükler yardımıyla adlandırırlar: "Hiroşima, senin adın" – "Ve sen, Nevers'sin, Fransa'da."

***Eyes Wide Shut*, düzüşmek!** – İyice açılmış gözler ya da "iyice kapalı gözler" – erotizm her şeyi göz yapar, gözü her şeye açar, bu nedenle sinemada çok rahattır ve sinema da erotizmde çok rahattır. Stanley Kubrick, son filmi olan *Eyes Wide Shut*'ta (*İyice Kapalı Gözler*, 1999), kahramanının New York'ta geceleri yaptığı uzun erotik gezintisini izler. Kahraman saf görünümlü genç bir doktordur ve sunduğu

beyaz kart ona tüm kapıları açan bir tür beyaz fallustur: fahişelerden partner değişimine, zina fantasmalarından bir histeriğin saldırısına, bir ölünün cazibesinden üçgen görüntüsü oluşturan iki kız tarafından ayartılmaya geçer – bu arada eşi de *–at home–* kendi cinsel fantasma ve hayallerini kafasında evirip çevirir. Tuhaf bir şekilde, asla eyleme geçmek yoktur, öngörülemez bir neden "düzüşme" *–to fuck–* inisiyasyonu sürecinde kahramanı engeller. Sanki Kubrick, bir görücü olarak kocaman açılmış gözleriyle –dünyanın efendilerini çılgına döndüren bombaya duyduğu delice aşkını kavgacılığıyla ve nüktesiyle tanımlayabilen *Dr. Folamour*'un görücüsü– erotik kahramanını programın devamı ve sonu için yedekte tutuyor gibidir: Noel arifesinde bir oyuncakçı dükkânına giren ateşli eşin ağzından *in extremis* [en sonunda] fışkıran *fuck* (düzüşmek). Bu nihai *fuck*, kahramanı kötü düşlerinden ve hayal mahsulü gezip dolaşmalarından kopararak, çift için olduğu kadar seyirciler için de, bir başka yaşamın –yaşamın kendisinin– habercisi olarak çınlar. "Düzüşmek", erotizm düzeninin bu vazgeçilmez sözcüğü, sonunda, bir yaşama sanatı olan sevme sanatının, hem en gizli hem en ortak nihai çekirdeği olarak parçalanır –ateşli ve sonsuz bir sevme sanatı olan yaşama sanatı.

III. – Sözler

Engin erotik edebiyat hem kendinden geçmede hem de tiksintide çokbiçimli, çoksesli ve verimli olsa da, bu incelemenin pekişmiş sınırları içinde, erotizm kavramına be-

lirginliğini ve kapsamını iade edebilecek olan birkaç temsili eseri sunmaktan başka çözüm yoktur. Erotizmin tutku ile eylemin bütünü olduğunu iki sone güçlü biçimde söyleyecektir. Erotizmin cinsel gerçekliğin azgınca araştırılması ile arzu hareketlerinin sınırsız yayılmasının bütünü olduğunu ise iki iddialı sistem, bunların eklemlenmeleri üzerinde durarak gösterecektir.

Labé ve l'Arentin, Louÿs ve Musset. – Biyografisinin yazarı Karine Berriot'nun deyişiyle "dünyanın en güzel tutku dizeleri"nin ve adı *Delilik ile Aşkın Tartışması* olan şiirsel bir düzyazının yazarı olan Louise Labé'nin (1524-1566) 24 sonesinden en ünlüsü, tamda erotizmin çatışmalı merkezi çekirdeğini belirtenidir. Bunun en güçlü yankıları ise caz şarkıcısı ve politik söz yazarı Colette Magny'nin dokunaklı yorumunda görülür. Şiir gibi şarkıda "düzüşmek" fiilini güçlü biçimde yankılatır: o dönemde yalnızca "kucaklamak" anlamına gelen "düzüşmek" sözünü bizim şu anki dinleyişimiz en talepkâr cinsel referanslarla doldurur:

"Tekrar düz beni, yeniden ve yeniden düz: / En tatlı şeylerinden birini ver bana, / En âşık şeylerinden birini: / Karşılığında ben sana kordan daha sıcak dört tane veririm. / Bıktın mı, şikayet mi ediyorsun, bu kötülük beni yatıştırıyor, / Karşılığında sana on tane yumuşacık vererek. / Böylece mutlu öpücüklerimizi karıştırarak / Keyfimizce yararlanalım birbirimizden. / İkili yaşamımız gelir ardından. / Herkes kendinde ve sevdiğinde yaşayacak. / İzin ver Aşkım çılgınca bir şeyler düşüneyim: / Her zaman kötüyüm, sakince yaşayarak, / Ve kendimi mutlu kılamam, / Eğer benim dışımda yoksa bir çıkıntı."

Labé'nin berrak ve yoğun yazısı ("ikili yaşam", "kendinde ve sevdiğinde", "benim dışımda"), aşk tutkusunun paradoksunu yüceltmektedir ve biri büyüdükçe öteki de büyüyen bir artış içinde (bir, dört, on, çılgınlık) sevilen kucaklandıkça özne kendi tamlığına varmaktadır. Aşağı yukarı çağdaşı sayılan l'Arétin (1492-1556) ise *Şehvetli Soneler*'iyle birlikte tamamen başka bir düzleme geçer. Tamamen organik bu düzlem çeşitli pozisyonlarda çiftleşmeyle sınırlıdır – "Bunlar sizin soneleriniz," der şair, "kıçların, kamışların ve amların hareketlerinden oluşmakta." Sonuncu sonede bir ruh aydınlığı vardır:

"Bacaklar boyunda, yine de kıçıma / Çaktın kamışını, itekleyip çatırdatıyor / Yine kerevetin üzerindeyim: / Ah nasıl bir zevk bu! / Yatağa götür beni tekrar, orada yap / Baş aşağı sarkıt, gebert; / Çocuk doğrumanın acısı mı? Benimkiyle karşılaştırıldığında hiç sayılır! / Ey acımasız aşk, ne hale soktun beni! / Ya şimdi ne yapmayı düşünüyorsun?" "Ne istersen"; / "Dilini ver bana birazcık, ruhum: / çok şey istiyor sessizce kullanılan. / Am da biraz zevk ister, / Yoksa asla barışmaz kıçımla / İtsene dostum, geri çıkıyor kamışın. / Öleceğim kesindi, / Daha fazla bekleseydim bu teselliyi / Senin bana getirdiğin, ey sevgilim, kalbim, hazinem."

L'Arétin'in, "XVI pozisyon üzerine" altbaşlıklı sonelerine Raffaello'nun asistanı olan Giulio Romano'nun on altı erotik deseni eşlik eder, gravürleri yapan da Raimondi'dir. Şairin cinsel organlar üzerindeki ısrarı (örneğin, VI. sone uyak olarak *cazzo* –"kamış"– ve *potta* –"am"– sözcüklerini birbiri yerine kullanarak sonunda şu doruk noktasına varır: *E saro cazzo, e voi sarete potta* – "Böylece ben baştan ayağa kamış ve siz de tamamen am olacaksınız"), sanatçıya sadaka-

tin ötesinde, küçük bir cinsel cep kılavuzu, bir cep Kamasutra'sı oluşturmayı hedefler; bunun bir *fast sex* olduğu kesindir, ama sonsuza dek süremeyecek bir aşk buluşmasının olası varyasyonları açısından yararlıdır. Erotik eserinin önemli bir bölümü Vatikan Kütüphanesi'nde bulunan "Muhteşem Pierre Arétin"in şiir-gravürlerinin bu ittifakını, her daim genç olan *Afrodit*'in (1896) yazarı, aynı zamanda erotik fotoğrafçı (*Kadın Kıçı, Tüylüler Akademisi* vb.) olan Pierre Louÿs'nin "on beş anonim fotoğraf" ile *Sözler*'i (1892-1893) arasındaki buluşmayla karşılaştırmak ilginçtir. Çok kısa on iki metinde yazar, "O kadın"ın önyinelemi halinde, erkeğin homoseksüel sevişmesi sırasında üçüncü şahsa girerken kadının duyduğu arzu ve hazzı belirtir: arz ("emsin diye amını sunar", "delsin diye kıçını sunar") ve talep ("kamışını emmek ister") oyunundan sonra, soluk soluğa final gelir, "Kadın haz alır": "Ah!... ah!... tekrar... daha çabuk... ah Tanrım! Yapacağım... ben... oluyorum!... oluyorum!... haz alıyorum... boşalıyorum... ah!... ah!... daima." Benzer bir üçgen, Alfred de Musset'nin kısa erotik hikâyesi olan *Gamiani ou deux Nuits d'excès*'nin [Gamiani ya da İki Aşırı Gece] (1883) planında da görülür. Burada erkek, hazzın doruğundaki iki sevici kadın arasına şaşaalı bir giriş yapar; buna karşılık, "ah! ah!"lar, "uh! uh!"lar ve "oh!"lar bol olsa da, hiçbir "kötü söz" kullanılmaz ve erotik kreşendo, hayvansılıktan zehre kadar, şeytanca yangınlı ("yanıyorum!"), ender nefasetteki Aleksandrin dizelerin üzerine güzelce sıçrar.

Sade, üst-erotizm. – "İlahi Marki" D. A. F. de Sade'ın (1740-1814) dayanılmaz söylemi karşısında uyaklar ve söz-

ler soluk birer yankı olarak görülür. Sade'ın eseri, hayranlığı ya da tiksintiyi ifade eden en üstün sıfatlarla, erotizmin mutlağı, modeli olarak ortaya konulur. Mahkemelere, mahkûmiyetlere, hapislere mal olmuş, sansür edilmiş ya da yasaklanmış çeşitli eserleri –*Justine ya da Erdemin Mutsuzlukları* (1791), *Yatak Odasında Felsefe* (1795), *Juliette'in Hikâyesi ya da Erdemsizliğin Mutluluğu* (1797) ve özellikle *Sodome'un Yüz Yirmi Günü* (1785 yılında Bastille'deki hücresinde otuz yedi günde yazdığı bu metin 1904 yılında gün ışığına çıktı)– sarsılmaz tavırlı erotik bir sistem oluşturur ve yalnızca uygulamaların eksiksiz ayrıntısı içinde değil, politik, edebi ve felsefi kapsamı içinde de uç sınırlara itilmiştir (ölüm cezasına karşı Sade: *Fransızlar Biraz Daha Çaba!*). *Sodome'un Yüz Yirmi Günü*'nün yeni bir baskısı (1992) eseri "hayal edilebilecek tüm sapkınlık ve işkencelerin titizlikle örgütlenmiş, kesin ve ürkütücü kataloğu" olarak sunar. Tiyatro tutkunu olan Sade kişilerini neredeyse deneysel bir şekilde kapalı mekâna kapatır. Kara Ormanlar'daki Silling şatosudur bu. Mekânların ve bedenlerin hakimi olan Blangis dükü ("olağanüstü servetli"), bilmem ne piskoposu (dolandırıcılık ve cinayet sonucu "önemli miktarda servet" sahibidir) ve maliyeci Ducret ("servet edinmek için annesini, karısını ve yeğenini zehirledi"), dört eşleri, sekiz bakire kız ve 12-15 yaşlarında sekiz oğlan çocuğu, dört "soylu bayan", dört korkunç çöpçatan kadın (ama "hikâyeci"lik görevi görürler, "anlat bize büyük anne" tarzındadırlar), "organları"nın uzunluğuna göre seçilmiş ("alet"in ölçüsü takınaklı bir şekilde tekrar tekar gelir) sekiz "düzücü"yle birlikte ve onlar üzerinde, olası ve inanılmaz her türden sefahate ve şiddete, titizlikle programlanmış törensel sekanslar halinde giri-

şirler – bütün bu işlemler, çeşitli toplumsal çevrelerdeki cinsel pratikleri sergileyen bir dizi "röportaj"la doludur.

"Dört hergele"nin ortak noktası "sodomi zevki" olduğundan ("dördü de düzenli olarak kendilerini arkadan düzdürüyordu ve (...) dördü de kıçlara tapıyordu"), anal erotizm her biçimiyle egemendir: herkesin birbiriyle sodomisi, dışkıseverlik ve dışkıyeme, dışkı ve idrar karşısındaki gerçek bir ibadet haline yükseltilmiştir ve çeşnilendirilerek ve neredeyse yemek hazırlar gibi hazırlanarak yenir (*ad hoc* bir beslenme burada sağlanır), genellikle karmaşık ve tehlikeli düzenlemelere başvurulur. Ama bütün bunlar, arzuların, öfkelerin, fantasma ve fantezilerin iç içe girdiği bu libidinal akıntılar içindeki ayrıcalıklı bir damardır yalnızca –"mani-ya"lar Sade tarafından "150 tutkudan ibaret" dört sınıfa bölünmüştür. Sade birincisini ayrıntılı olarak tanımladıktan sonra, son üç sınıf için –ki bunlar "suça dayalı" ve "canice" olanlardır– şu türden birkaç bilgi verir: "Tam bir sodomi meraklısı olan bir ensestçi, bu suçu ensest, cinayet, tecavüz, dine hakaret ve zina suçlarıyla birleştirmek için, kıçına mayasız ekmek koydurarak oğluna kendini düzdürtür, evli kızına tecavüz eder ve kız yeğenini öldürür."

Korkunç ayrıntılar ve manyakça hesaplar, cinsel *gücün* sınırlarını, yol açabileceği –ve her şeye yol açar– tüm sistematik *edimleri* içinde çizmeye ve bu gücü açıklamaya çalışan Sade'ın eksiksizlik arzusunu onaylar. Sade'ın tüm yolları cinselliğe götürür ve oradan yola çıkar; bu durum, analistlerin müşkülpesent davrandığı, Sade'cı sistem ile Freud'cu "panseksüalizm" arasındaki sağlam akrabalığı doğrular – zaten bir numaralı demistifikatör geçinen her ikisinin de bütün yanılsamaları ortadan kaldırmak için elbirliği

ettiği bilinmektedir. Sade'cı cinselliğin içinde dolandığı "kraliyet yolu"nu açan ve besleyen, Sade'ın deyişiyle "ebedi (...) yıkım ihtiyacı" içindeki Doğa'dır: "Doğanın istediği, suçtur." –"Örneğin, mastürbasyoncu, katil, çocuk-katili, kundakçı, sodomist olan ve arzularına göre hareket eden insanlar, sonuç olarak bizim taklit etmemiz gereken kişilerdir." Doğa, kelimenin gerçek anlamıyla, imansızdır (Tanrı'nın kökü öyle radikal biçimde kazınmıştır ki, "şeytansı" cinsel soytarılığın baş yöneliminin Tanrı'yı kaçırmak, onu havaya, bulutlara, hiçliğe uçurmak olduğu izlenimi edinir insan –tıpkı Blake'in osuran ve geğiren "Hiçlik Baba"sı –*Nobodaddy*– gibi) ve yasasızdır: Sade'ın doğada okuduğu şey, hem politik hem de ekonomik anlamda halkları suistimal edecek keyfiyet ve dolandırıcılıktır – birine şunu dedirtir: "Halkı hatanın ve yalanın sultası altında tutmaya asla ara vermeyelim", "Halkın kendi önyargıları altında sürünmesi gerekir." *Sodome'un Yüz Yirmi Günü*'nün dört baş kişisinin dahil oldukları kategoriyi Sade kitabın daha ilk satırına iliştirir: "XIV. Louis'nin desteklediği önemli savaşlar (...) kamusal felaketleri yatıştırmak yerine doğuran ve doğurdukları bu felaketleri kollayan bu kan emicilerin büyük çoğunluğunun zenginleşmesinin sırrı budur..."

Sade'nın sahnelemelerinin aşırı görünümü, terimin en organik, sinirsel, elektrikli anlamıyla sinirlerini çırılçıplak bıraktığı Doğa'nın sınırsız aşırılığını ortaya koymayı ve onunla yarışmayı hedeflemektedir. Sade'cı erotizmin şaşırtıcı diyalektiği: Doğa'ya dayandırdığı uygulamalar, "doğa-karşıtı" olarak nitelenen uygulamalardır – Sade ise bunları *doğallaştırmaktadır*, buna bağlı kalmak kaydıyla, onun tanımları, cinsel şiddeti belirtmek için "Sadizm" terimini uyduran

bir Krafft-Ebing'in yorumunu destekler. Ama, Sade'ın da buyurduğu gibi, paradoksu sonuna kadar götürmek ve cinsiyetlerin karanlık eşiğini aşmak için "biraz daha çaba" gerekir: cepheye sürdüğü olağanüstü cinsel silah ve zırh cephaneliği, gerçekten de, "fazla çekerek" oluşan sperm şelalelerine rağmen, *coitus ininterruptus* halinde işler – tükenene dek; aşırı-dopingli hiçbir seks maratoncusu, hiçbir üst-erkek bu tükenişe direnemez. Bitkin düşürücü aşırılık nedeniyle, Doğa, demek ki, *exit* durumundadır ama doğa firar etmez ve eşiğe perçinlenerek, aşırı, bitap, takınaklı ve rezil bir halde asılı kalır, bütün erişimleri tıkar, o sırada, aşırılıklar arasındaki ince bir köşe olan bir Karşı-Doğa araya ustaca sokulur; bu, düşünen (ama duyulardan yola çıkarak) ve konuşan (ama cinsellikten yola çıkarak) ve hesapları, kuralları, anlatıları ve aklı katan, tek kelimeyle "uygarlığı" icat eden insanın kendisidir: Bu, Doğa'nın *taşınan gölgesi*, yani bastırma, inkâr, biçim değiştirme olamaz; o, Doğa'nın *taşınan ışığı*'dır, görülmemiş, gerçeküstü, ütopik bir ışık, *yatak odasında* hazırlanan *felsefe*, yeterince delen (her yan delik deşiktir) ve başarılı (vecd halindeki gelecek kuşaklar) olduğundan üst-erotizm (kırılmanın istediği üst-gerçeklik) olarak nitelenebilecek bir erotizmin Sade'cı biçimi.

Fourier, panerotizm. – Sade'cı anlatı, bir *çöp* kargosu gibi, metnin alanlarında, özenli olduğu kadar da ateşli bir yazı içerisinde, pornografinin zevk aldığı sarhoş edici sözcüklerin aynısını alıp vermeye devam eder: am, kıç, kamış, taşaklar, kalçalar, boşalmak, düzmek, emmek, arkadan düzmek, dışkılamak – kaba nakarat, organların ve salgı bezlerinin argo ve argümanteri. Charles Fourier'nin (1772-1837)

Yeni Aşk Dünyası'nı oluşturmak için icat ettiği (ya da yeniden icat ettiği) "jargon" bambaşka bir karakterdedir. Temel fikir şu terimlerle ifade edilir: "Aşkın, duygunun çok yinelenmiş bir konu olduğunu mu söyleyeceksiniz: eh, bize yeni ne anlatabilirsiniz ki? Her şeyi, çünkü siz bilimin alfabesini bile bilmiyorsunuz, basit, bileşik, katsayısal, her kipten, muğlak türler merdiveni. (...) – Gayet iyi, ama sizin jargonunuz başta ürkütüyor: türler merdiveni! Aşkta bundan asla söz edilmez." Fourier'nin anlattığı şey gerçekten de duyulmamış bir şeydir. Düşünürün tüm türlere meydan okuduğu bir metinde (Simone Debout, önsözünde şunu belirtir: "Elyazması, benim keşfettiğim güne dek gizli kalmıştı, transkripsiyonunu yaptım ve 1967 yılında yayımladım") ortaya koyduğu türler merdiveni göğe kadar yükselir. "Karanlıkların uçurumu"nda yolunu şaşıran Fourier, hangi tutkunun insanı göklerin en tepesine taşıdığını kendine sorar: "Bu tutku aşktır," der, "tamamen tanrısal alev, bizim aşkımız olan Tanrı'nın gerçek ruhu. İnsan göğe aşkın sarhoşluğu içinde yükselip Tanrı'yla özdeşleşmez mi? Sevilen nesneyi tanrısallaştırmayan erkek ya da kadın âşık olur mu... Aşk, antipatik karakterler arasında bile, tutkusal yakınlaşmaların en güçlü etkenidir."

Aşkın, benzer koşullar altında, meleksiliğe [anjelizm] doğru dengesini yitirmesi mi gerekir – gerçekte, Anjelika'ya, yani tam tersine götürür. Pascal'ın çok derin sözünü –"melek yaratmak isteyen hayvan yaratır"– Fourier, değerlerin sırasını değiştirerek, onları baş üstü yerleştirir: "hayvan" yaratarak "melek" yaratılır, yani insanlaştırılmış metafor olarak, çok somut olarak cinsellikle özdeşleştirilmiş olan aşk tutkusunu tam ve eksiksiz, hiçbir sınırlandırmasız ifa-

desine iterek, insanın melek olduğu ve hatta melekten de fazlası, "Tanrı'yla özdeşleşmiş" olduğu söylenir. Anti-semitik yüzeysel bilgisiyle Fourier, peygamber Yakup'la karşılaştırılmaktan hoşlanmazdı. Yakup, meleklerle dolu göğe kadar bir merdiveni tırmanmayı ve Tanrı'nın sınırsız yeryüzü krallığını kendisine bağışlamasını hayal etmişti – Fourier de bu yeryüzü krallığının dengini önerir; ama bunun tek farkı, neşeli ve yeni bir "bilim"in himayesi altında tanrısal esinden ziyade tensel aşkın hüküm sürmesidir. Daha eşit düzeyde, *Sınai ve Sosyal Yeni Dünya*'nın yazarı, yeni bir kıtayı keşfeden Kristof Kolomb'ta kendini daha iyi görür – özellikle *yeni aşk dünyası*, evren boyutlarında genişlemiş Aşk Ülkesi'dir.

"Üst-erotizm" terimi, kendine özgü ve dayanıksız sınırlarını felsefenin aydınlığında ve yazının gücünde bulan Sade'cı erotizmdeki aşırı, yoğun, eksiksiz ve baş döndürücü olan şeyi nitelemekte riskli görülse de, "panerotizm" ifadesi, Fourier'deki aşk tutkusunun bütünleştirici kapsamını nitelemek için kendini dayatır. İnsanın en yetkin tutkusu olan, ama çocukça şakalaşan meleklerin çabasına atfedilen –düşünürün mizahi "meleksi" [anjelik] söz dağarı da buna kanıttır– aşk, "maddi", "duygusal", "tinsel" olanı ve hayranlık verici bir doğa ananın hazzını –velhasıl, tüm ihtişamıyla erotizmi– kapsayan temel statü ve sınırsız güç olan cinsellikle rahatlıkla özdeşleştirilir. Fourier "Uygarlığı" eleştirir, "ihtiras"ı övmekle (nüfuz itkisi ya da ölüm itkisiyle ittifak halindeki iktidar itkisi), aşk ve cinselliği küçümsemekle, onları, 80'den fazla boynuzlamanın tez üreyen tohumluğu olan evliliğin "zorlayıcı bağı"na –ki bunun kamusal ve müstehcen karşılığı fahişeliğin aşağılayıcı merkantilizmidir–

mecbur etmekle suçlar. "Aşkı bastıran politika, toplumsal bedeni yoksunluğa, dalavereye, baskıya, kıyıma yöneltir," der Fourier; "uygarlık yanılsamaları ise halkı mutluluğa değil katliamlara yöneltir."

Fourier'nin uyumlu sitesi, erotik mutluluk sitesidir – bu mutluluk "olası en fazla, en ateşli ve en aşırı tutkuya sahip olmaktan ve tüm bunları tatmin edebilecek konumda olmaktan ibarettir." Haz burada "*devlet işi*" olduğundan, "birinci sırayı (...) tutan aşka yüksek önem vermek şarttır..." Yaşamsal önemdeki böyle bir *iş*, ne baskılara ve iktidar suiistimallerine ne de yalnızca bireysel bencilliklere teslim edilebilir – şu psiko-politik yasa sayesinde tutarlı bir politikayı temellendirmeye elverişli bir "bilim" talep edilir: "İstisna yoksa, hazda monotonluğa ve politikada despotluğa düşülür." Fourier'ci erotizm, şaşırtıcı hesaplarla ve şaşkına döndüren uydurma sözcüklerle davranır, "beş aşk türünde 810 tutku kalıbı"nı, farklı aşk "manya"ları uygulayanların oranını, küçük çörekler ve şarap şişeleri göndererek mutfak savaşlarına katılan orduları, 12 milyon Artemis Bütün-kadın'ının* mirasının paylaşılmasını ayrıntılarıyla belirtir. Şöyle ki, Artemis "80 yaşında, tutkusal tekeline tabi kırk kadar Kasırga'sı üzerinde yaklaşık 1200 erkek ve 600 kadını 400 alternatif biçimde sevdi," vs. Yeni ya da canlı bir yığın sözcüğü erotik dolaşımları içine katan ya da yeniden dolaşıma sokan sınıflandırıcı ve uydurmacı bir itkiye, "tutku"ya ya da "manya"ya (hangi kalıbın içine akar?) serbest akış tanımak: İki-kadın'lar, Üç-kadın'lar, Dört-kadın'lar, Beş-kadın'lar, Bütün-kadın'lar burayı tavaf edip durur, lüksçülük

* Burada "kadın" olarak çevirdiğimiz sonek Yunanca "gyne"dir. (ç.n.)

[duyuların hazzı], grupçuluk [aşk, dostluk, sevgi grupları kurulması], dizicilik [tüm tutkuların iç içe geçmesi] burada dört döner, *bayaderat*, *faquirat*, *vestalat*, *damoisellat* burada karargâh kurar, burada beklenmedik bir terim "bekâr" adıyla çiftleşir: "vesta rahibi" "vesta rahibesi"yle, "yaşlı bey" "yaşlı hanım"la, "haydut kadın" haydut adam"la... Orji eğer "serbest aşkların soylu atılımı" ise, panerotizmin nefis tacı olan Anjelika, meleksiliği [anjelizm] buraya dikerek ve evanjelizmi dölleyerek, herhangi bir kişinin, "çömezliğin" üç derecesi –kerubi, melek, sadık mürit– altında güzelce oluşmuş bir çiftin her partnerince herkesin erotik olarak "kabul" edilme arzusunu ifade etmesini sağlar. "Katılma" prosedürleri değerlidir: "dostluk ilişkisi içindeki zenginler ve yoksullar, aşk ilişkisi içindeki gençler ve yaşlılar gibi birbirine karşı en antipatik sınıfları uzlaştırma sanatı." *Yeni Sınai ve Sosyal Dünya* bunu örnek olacak şekilde açıklar: 80 yaşındaki Urgèle ile 20 yaşındaki Valère arasındaki aşkta, başlangıçta "*doğal antipati*" vardır. Ama "Uyum", olası tüm bağları, politik anlamda dokuma sanatıdır: örneğin, "Valère Ren üzerinde sefere gidecek olan dokuzuncu dereceden bir sınai ordusuna kabul edilmek ister (100 bini kadın olmak üzere yaklaşık 300 bin kişi)," ve "tesadüfi sempatiler bakanlığında görevli Urgèle, Rhin ordusundaki Yüksek Hanım [muhabbet tellalı] ya da hiper-peri makamındadır"; bir dizi mekiğin etkisi şu olacaktır: "Valère'de, Urgèle'e yönelik doğrudan bir aşk tutkusuna değil, bir minnet eğilimine, dolaylı bir yakınlığa yol açmak... aşkın yerini tutacaktır... Urgèle saf sevgiyle Valère'i elde edecektir. Seksen yaş asla engel olmayacaktır..." Yüz yaşındaki kalabalıkların habercisi olan doğmakta olan yüzyılımız şu fikirle yatışabilir: "Her

iki cinsiyetten de yaşlılar, sosyal ilişkiler içerisinde bu türden sürüyle mutlu tesadüfler yaşayabilirler."

Özgür Birlik'in, *Lekesiz Hamilelik*'in, *Birleşik Kaplar*'ın gerçeküstücü yazarı André Breton *Charles Fourier'ye Od*'unda Fourier'yi, "ayakta, büyük kâhinler arasında" gösterir. Fourier'nin geleceğe dönük olduğunu gördüğümüz panerotik düşüncesi, insan varlığının kökensel yapısına daha derinden kök salmıştır. Fourier'ci sistemde, herkes birbiriyle sevişebilecek durumdadır ve bu hakka sahiptir – çünkü aşk en yüksek insan tutkusudur, "aşkta herkes haklıdır", bütün zevkler ya da "manya"lar doğada vardır ve meşrudur. Bütün bunlar, der Fourier, "insan sevgisiyle" gerçekleşir. Deyim, tam olarak, filantropolojik kökünden alınmadır ve tüm dölleyici gücünü içinde taşır: "insan sevgisi", insan olarak, insanlığın yaratıcı kökü. Eğer insan varlığı, tüm diğer insanlar yerine (ama aynı zamanda, daha geniş olarak, her türlü canlı biçim yerine), temel ve kendiliğinden bir aşk ilişkisine sahip değilse bu sevgi var olamaz, varlığını sürdüremez. Fourier'ci "filantropi" ne sadakadır ne tevazu göstermektir, "temel bir içgüdü"yü, "özgül" bir *erdem*'i belirtir: insan soyunun, insanlığı oluşturan çeşitli bağlılık ve ilişki biçimlerini *üreten* homojen tümlük olarak tamalgısı ve kabulü. Bunu yalanlamak, *yozlaştırmak* için her türden unsur işin içine girer (zorlamalar, baskılar, cinayetler, katliamlar vb.) – yine de ilk, indirgenemez enerji olmaya, *duygudaşlık* (güçlü anlamda: öteki *–cum–* ile paylaşılan eksiksiz tutku) kaynağı ve insanlar arasında evrensel aşk ilişkilerini, yani bizzat panerotizmi ve aynı zamanda bir panhümanizmi dölleyen Fourier'ci müthiş cömertlik kaynağı olmaya devam eder.

Alfred Jarry, *Üsterkek*. – Sade'cı karanlık ile Fourier'ci yürek temizliği arasında, erotik metinlerin sonsuz nüansı kendini gösterir; tektip bir grinin düz ikliminin geniş ölçüde işgal ettiği bu bölgede aynı figürler ve aynı sözlük sonsuzca farklılaşır – arafın kaşındırıcılığı kadar cehennemin kükürdü de vardır. Baştan sona tüm sayfaları sansür edip çıkarmaya edeplice can atan sansürün ilgisini kimi zaman bazı sismik sarsıntıların çektiği olmuştur; homoseksüellik ve uyuşturucu yüküyle birlikte William Burroughs'un *Çıplak Şölen*'i ya da Henry Miller'in topluma, insana ve dünyaya dair dirimci ve tutkulu bakış açısının ışıltılı bir cinsel faaliyetten nasıl beslendiğini büyük bir ustalıkla anlattığı ve Amerika'da "pornografi" nedeniyle mahkûm edilen *Gülde Çarmıha Gerilme – Sexus, Plexus, Nexus*'u gibi eserler konusunda bu saptanabilmiştir. Benzer bir genişlik, aşikâr farklılıkların ötesinde, 1975 yılında bir jigolo tarafından öldürülen Pasolini'nin *Petrol* adlı, 1995 yılında yayımlanan 600 sayfayı aşkın, tamamlanmamış büyük bir eser gerçekleştirme projesini de nitelendirmektedir; Pasolini'nin homoseksüel, politik ve üslupsal tüm deneyimlerinin bir "toplamı"dır bu. Yayıncının notunda şu belirtilir: "Bugün toplum değişti... Okur kitlesi (...) *Petrol* gibi bir eseri kabullenmeye yirmi yıl öncesinden daha hazırlıklı görünüyor." "Skandal yaratan" ve "provoke edici" özellikler anakronik bir hal almıştır. Yazarlar kendi önlerinde ilgi çekici "erotik alanlar"ın açıldığını görürlerken, uyuşuk sansürcülerin öfkesini bile kışkırtmayı başaramazlar. Uzun süre yasadışılığa fırlatılmış Apollinaire'in *On Bir Bin Kamış*'ı saygın bir profesörün önsözüyle her yerde cep kitabı formatında bulunabilmektedir. Profesör, *Erotik Roman Bibliyografisi*'nden

alınma 1907 tarihli bir ibareyi aktarmaktadır: "Marki de Sade'dan daha güçlü (...) İlahi Marki'nin en ürkütücü eserlerini çok geride bırakmaktadır. (...) Sonunda ikili bir cinayetle biten yataklı vagondaki orjiden daha ürkütücü hiçbir şey yazılmamıştır. Açıkça ibne olan âşığı, yaşadığı gibi kazığa oturtularak öldürülen Japon Kilyemi'nun hikâyesinden daha dokunaklı bir şey olamaz. (...) Oğlancılık, sevicilik, nekrofili, dışkıseverlik, hayvanlarla cinsel ilişki en uyumlu şekilde iç içe girer. (...) KIRBAÇLAMA bir şehvet sanatıdır, bunu bilmeyenlerin aşkı tanımadıkları söylenebilir ve burada yepyeni bir tarzda ele alınmıştır. Tamamen edebi tarzda yazılmış modern aşkın romanı." Bu kadarı da fazladır. Eserin sonunda, kahramanın anıtına kazılan şu dizelerin açıkladığı gibi erotizmin "çok"u ve "fazla"yı sevdiğini bilsek bile fazladır: "Burada Prens Vibescu yatmaktadır / On bir bin kamışın biricik âşığı / Ey yolcu, emin ol ki değerdi / On bir bin bakirenin kızlığını bozmaya."

Buna karşılık, Sade'dan çok Fourier'ye yakın olan Alfred Jarry'nin *Üsterkek*'inin altbaşlığının "modern roman" olması yeterince açıklayıcıdır: Bu kuru anlatı, erotik "makine"yi tam anlamıyla döndürmek için yalnızca dönemin bilimsel ve teknik verilerini –kelimenin gerçek anlamıyla– yeniden gündeme getirmekle kalmamakta, çağa dair öngörülerde de bulunmaktadır. Başlangıç şimşek gibi anidir – anlamsızlığında bile: "Aşk önemsiz bir edimdir, çünkü sürekli olarak yapılabilir." Üsterkek André Marcueil'ün "kapris"i olan bu sözü, Jarry tersine çevirmekle uğraşır: sonsuzca yapılabilecek olan şey (sevmek, ama aynı zamanda soluk almak, yemek ve uyumak) özellikle önem taşıyan şeydir. Bunu kanıtlamak için Jarry'nin Eros'un acı-yeşil havalı

canlı kaynağından içmiş olduğu aşikârdır. Şu fantastik sahneler boyunca ilerleyen bu rekortmen Eros'tan daha modern hiçbir şey olamaz: üsterkek, velosipeti üzerinde, "Pedalcı" özellikleriyle, kelebek gözlük ve silindir şapkayla, 10 bin mil yarışında beşli bisiklet şampiyonuna ve son sürat ilerleyen bir lokomotife karşı zafer kazanır; sonra aynı kişi –"Theophrastos'un pek ünlü Hintli'si" maskesi altında, bir gecede 50 bakireyi bozan Herkül'ü bitkin bırakan ve "40 gece boyunca 40 genç kızın her birine 40 kez sahip olan *Bin Bir Gece*'nin üçüncü saaluk'u"– bakire güzel Ellen'le bir gece boyunca her türden aşırılığa kendini teslim eder: "Sanki sefere çıkmış bir insan gibidir, hiçbir şehre uğramayan ama Aşk'ın bütününden geçen büyük bir düğün yolculuğuna benzer." Ellen, "onda, hiçbir âşığın dokunamadığı kaygılı haz kaynaklarını derinleştiriyordu", "uzman bir fahişe gibi ortaya çıktı". Uğursuz *post coitum animal triste*'i (aşktan sonra hüzünlü hayvan insan) inkâr eden Marcueil şiirleştirir: "*Helène / düzlük / Hellène / Dolu / Eros'la*" – sonsuzluğu yeniden bulan Eros'un tamlığı. *Kumda Unutulmaz Dakikalar* (1894): "Onu beklediği dakika çağların başlangıcına uzanıyordu... Üstinsan gibi bir şeyin kadını yarattığı zamana." Artık aşktan ölünebilir. Ellen ölür, ama bu yalnızca katalepsidir. Üsterkek ise, "insan güçlerinin sınırları" ötesine geçmek ister, Ellen'in babasının yaptığı "Aşk-esinleyen-makine"yi belinden tutar, deney için başına *on bir bin* voltluk bir elektrik tacı geçirir. İşte: "İNSANA ÂŞIK OLAN MAKİNEDİR BU." Şakaklarına burgulanmış elektrotlarla *aşırı volt altındaki* Üsterkek ondan kurtulamaz, uluyarak kaçar ve sonunda elektrik verilmiş bir demir parmaklıkta çarpılarak ölür. "Ve André Marcueil'ün bedeni, çırılçıplak ve yer yer kırmızı

altınlarla yaldızlı, demir çubuklara sarılmıştır... Üsterkek orada ölmüştü, demirle birlikte eğilip bükülerek." Oysa, diye kehânette bulunur Ellen'in babası, "bu adam geleceğin ilk insanıdır..." Geçmiş ve gelecek sarmaş dolaş olmuştur: en tuhaf erotik girişimin kahramanı ya da kahraman-olmayanı, *anlamsızlık* efendisi, yüzlerce orgazmın çıtırdadığı bir gecede, "Kadın"ı, zamanların bu gecesini ("kara kıta" diyordu Freud) keşfederken, bir süper-makinenin kucaklaması ise, aşkın ve yakıcı modernitenin doruğu olan güneşsi bir tacı beyninin üzerine koyarak onu yıldırım çarpmışa çevirir, bizi de erotizmin kilit sorusuyla baş başa bırakır: "Sen kimsin, insan varlığı?"

NASIL SONUÇLANDIRMALI?

"Sen kimsin, insan varlığı?"

Jarry, Fourier, Sade, Ingres, Schiele, Duchamp ve Bosch'un, keza, başka faaliyetleri arasında, Kadın'ı –ve Erkeği; onlardan kim bilir hangi vahyi söküp almak için– soyan ve *keşfeden* herkesin, erotizmin bayrak yarışında, her biri kendi ritim, arabesk ve üslubu içinde bize aktardığı soru budur. Değişik ifade biçimleriyle –"Ben kimim?", "Ne biliyorum?", "Nereden geliyoruz?", "Nereye gidiyoruz?"– bu sorgulama erotizmin kendi somut, grotesk ya da hayranlık verici figürlerini sabit ve evrensel bir tarzda üzerine yazdığı, dolayısıyla yaşamsal bir zorunluluğun ifadesi olarak kendini gösteren antropolojik ya da ontolojik zemini oluşturur. Erotik ifadelere yönelen ve onları ihlalin ayrıcalıklı faillerine dönüştüren yasaklar da aynı ölçüde ısrarcı ve semptomatiktir. Yasak ve ihlal, Georges Bataille'ın, çağdaş kültürün bazı akımları üzerinde hissedilir–ve tensel– etkide bulunmuş düşünce (*Erotizm*, 1957; *İç Deney*, 1943) ve kurgu (*Madam Edwarda*, 1966) eserlerinde sergilediği kendi erotizm anlayışını temellendirdiği iki ilkedir. Bir yanda cinsellik ve üreme ile diğer yanda dehşet ve ölüm arasında aydınlattığı sıkı iç içe geçme ("Kendimizi haz içinde yitirdi-

ğimiz vecdin sonuna dek gitmek için, dolaysız sınırını her zaman ortaya koymamız gerekir: dehşettir bu"), cinsellik ve kaygı işareti altında, imgeler ve anlatılarla birlikte (*Eros'un Gözyaşları*, *Güneşsi Anüs*, *Rahip C.*, *Göğün Mavisi*, *Gözün Hikâyesi*), insan varlığının *sıkışıp kaldığı* şiddetli ikilikleri –"doğum ve ölüm" (Goethe), yaşam itkisi ve ölüm itkisi (Freud)– yeniden ele alır. Cinsellikle ölümü, müstehcen ile kutsalı birleştiren Bataille (*Madam Edwarda*'ya yazdığı önsözü "Pierre Angélique" diye imzalar ve Bernini'nin 1645-1652 tarihli *Azize Teresa'nın Kalbinin Parçalanması*'ndaki vecd hazzından taşlaşmış yüzünü *Erotizm*'inin kapağı yapmıştır), –büyüleyici etkili– kurşunun çevresindeki karanlık halkalar içinde sıkışmış vitray parçaları halinde *sıkışıklıktan kurtulan* bir erotizm oluşturur. Ama cinsel bedenin olasılıklarının ve tekilliklerinin deneysel olduğu kadar *deneyimlenmiş* de olan sistematik keşfi ve hazzı parçalanmanın uç noktasına –orgazm– taşıyan insanda canlının temel duygusunun az da olsa sistematik iz sürmesi şeklinde ikili atılım gösteren erotizmin temel dirimci hedefini gözden yitirme, yumuşatma ya karartma riski vardır. *Orgazmın İşlevi* (1947) adlı incelemesinde şunları ileri süren Reich'ın psikanalizinin temel ilkesi bu orgazm anlayışıdır: "Orgastik güç, insanın tüm canlı organizmalarla birlikte sahip olduğu ilksel ve temel biyolojik işlevdir. Doğa üzerine tüm duygular bu işlevden, bu işlevi yeniden bulma yönündeki ateşli tutkudan kaynaklanır."

Erotizm, "doğal olarak", canlının cinsellikten geçen bu ilksel işlevine rotayı yöneltme çabasıdır. Bu "doğal olarak" sorun yaratır; erotizmin genellikle "doğa"ya gönderme yaptığını gördük – cinsel doğa ya da iki eğilimli "doğal cinsel-

lik": kâh hayvanlığa, hayvanlarla cinsel ilişki tarafına itilir ve erotizm pornografiyle, hatta "satanizm"le (Sade, Moreau) özdeşleştirilir; kâh insan "Tanrı'nın imgesi"nden yaratıldığından, cinselliği tanrısallığa katılır, uyuma (Fourier), cennete, yeryüzünde kusursuzluğa (Bosch, "Özgür-Tinli Birader ve Hemşireler") götüren seçilmiş yoldur ve erotizm yaratılışın büyük ve olağanüstü gizemi haline çıkartılır. Uzağa götüren –hayvana süren ya da meleğe taşıyan– bu "doğal" referanslar, erotizmi, doymak bilmez arzunun dinmez dürtüsü altında, aşırılık arayıp uygulamaya (Sade'cı suç), "insani sınırların ötesi"ni (Teresa'vari vecd) hedeflemeye iter. Ama, saptanabilir ve muğlak "doğa"yı biraz anmaktan vazgeçildiğinde ve cinsellik hem ruhu yapılandırma gücü içinde hem de eşsiz haz kapasitesi içinde ele alındığında, üst düzeyde bir haz arayışı olan ve ötekiyle, toplumla, dünyayla ve ölümle içerimleri içinde benliği inşa kaygısı olan erotizm, insanın sınırlarını çizme ve ölçüsünü saptama yönündeki, aşırılığın ötesinde ve berisinde, insanı melek ile hayvan arasında "çevre imparatorluğu" olarak inşa etme yönündeki kökensel ve paradoksal teşebbüs olarak kendini dayatır. Erotizm, sınırsızlığın saldırdığı bu iki ezici bloğun arasında insanlığın öğrenilmesi şeklindeki bir hümanizmanın somut biçimi olan erotizm, satır arasında, kırılgan doruk çizgisini çizer ve insanlık, bu çizginin üzerinde, riskleri ve tehlikeleriyle kendini maceraya atar.

İktidar mercilerinin baskıcı, yasakçı eylemlerine ve kıyımlarına yol açan şey, şiddetle talepkâr bile olsa, evcilleştirilebilir ya da saptırılabilir bir cinselliğin ifadesi olmanın ötesinde, insan varlığının kırılmaz dirimsel çekirdeği de olan orgastik güç duygusudur. George Orwell bunun ilke-

sini, *1984*'te, totaliter parti şefinin ağzına şu kestirip atan ifadeyi koyarak belirtir: "Cinsel içgüdünün kökü kazınacaktır... Orgazmı ortadan kaldıracağız!" İşkenceler ve toplama kampları gerektiren bu ölümcül taşkınlığa vücut(lar) verilemeyince, bastırma en inatçı psiko-politik uygulama halini alır. Yasaklara, sansürlere, karalamalara ve mahkûmiyetlere maruz kalarak yol alan erotik ifadelerin, kütüphanelerin ya da ruhun "Cehennem"inin konservatörü olarak hareket ettiği söylenebilir. Bastırılanı koruyan [konsertavuar] erotizm, cinsellik evrenini oluşturan imgelerin, fantasmaların, figürlerin ve metinlerin muhteşem stoğunu toplar, korur, tazeler; ve bunları, normatif zincirleri sarsmayı ve bireyin cinsel "iş gücü"nü (Benjamin Franklin: "Cinsel güç ve doğurganlık paraya aittir") sömüren ve kârlı hale getiren politik ve ideolojik iktidarları reddetmeyi arzulayan, arzulu öznenin kullanımına sunar.

Karneye bağlı ikramiyelerin çoğu zaman özneleri "gönüllü kölelik" durumunda tutmaya özgü ödünleyici bir rol oynadığı saptansa da, erotizmin psikanalizin devrimci boyutuyla yakınlaşmaya imkân tanıyan yıkıcı bir potansiyeli koruduğu da doğrudur – Freud, Copernicus'un (yeni dünya anlayışı) ve Darwin'in (yeni tür anlayışı) devrimlerinden sonra, insana yeni bir bakışı yerleştiren psikolojik bir devrim gerçekleştirdiği için böbürlenir. "Koruyucu" [konservatuar] terimin müzikal anlamında anlaşılmayı da hak eder: Erotizm, çok sayıdaki partisyon, varyasyon ve gamını –falsolar da dahil– herkesin hizmetine sunar, –ölümcül eleji, pavan dansı, threnos [Antik Yunan'da cenaze ağıtı], requiem ya da kadiş [sinagogda okunan dua] olarak hazırlanmış da olsa– zevk ve haz arayışı içinde, bedeni, kucaklaşan cinsellik

ile ruhu dinlemeye razı olur. Müziğin –görkemli ya da çıtıpıtı– tüm ifade biçimleri içinde erotizme –özellikle, tüm modları ve nüansları içinde, erotik vibrasyon, vahşi topraklar klavyesi– ne kadar sıkı bir şekilde bağlı olduğunu ne kadar söylesek azdır.

Aile, okul ya da özel kurumlar çerçevesinde girişilen ve anatomik-fizyolojik düşünceler ile özgeci ahlak katılmış ya da psikanalizle cilalanmış psikolojik açıklamalar arasında gidip gelen cinsel eğitim projeleri ancak gülünç sonuçlar verir. Bunların hedefi, cinselliği eksiksiz ve açık statüsü içinde –tam anlamıyla erotik– tanımaktan çok, ideolojik tarzlara rağmen, hoşgörü ile bastırma, aşırı gevşeklik ile katılık arasında dalgalanan belirli bir kültürel çerçeve içinde tutmaktır. Cinsel eğitim, daha flu olarak, bütün toplumlarda mevcut ritüellerle ve inisiyasyon törenleriyle bağlantılıdır; bunlar, genellikle şiddetli, saldırgan ya da sakatlayıcı biçimde öznenin cinsel organlarına, statü ve yazgılarına müdahale ederek (sünnet, penisin açılması, kadın sünneti) bireyi topluma katmayı hedeflerler. Çocuklara ya da gençlere cinsellik öğreniminin mümkün olabileceği –dolayısıyla cinselliğin yalnızca bir itki, dürtü ya da taşkınlık olmadığını, bir özdüzenleme sürecini destekleyen içkin bir rasyonelliği de kapsadığını varsayan– özgürlük ve özerklik koşullarını vermiş olan kültür azdır. Etnografi bu konuda Elwin Verrier'nin incelediği, Orta Hint'teki Muria'ların *gothul* kurumunun örnek durumunu ortaya koyar: çocuklar, oğlan kız birlikte yatakhanelerde ya da özyönetim şeklinde örgütlenmiş "genç evleri"nde yaşarlar; ilişkilerini ve buluşmalarını çoğaltarak cinsel oyunlara katılmakta özgürdürler. Büluğ yaklaşırken *gothul*'dan ayrılırlar ve topluluğun gele-

neksel yaşam çerçevesine (evlilikler, gelenek ve kurallar) katılırlar. Benzer bir esinden kaynaklanan anlık deneyimlere psikanalize bağlı eğitimciler tarafından girişilmiştir. Örneğin Vera Schmidt 1921 yılında Moskova'da bir çocuk bahçesi kurmuş ve burada küçüklerin cinsel merak ve oyunları serbestçe gelişebilmiştir. Keza A. S. Neill'in aynı yıl Büyük Britanya'daki Summerhill'de kurduğu okul, Reich tarafından başarılı bir özyönetim örneği olarak kabul edilecektir.

Liberter esinli cinsel eğitimin bu ender deneyimleri –Émile Masson'un *Mutlu Adalar Ütopyası* (1918) bunun kayda değer bir açıklamasıdır– ve cinselliğe elkoyan kural ve geleneklerin evrenselliği ve kalıcılığı toplumsal kurumların cinsel gerçekliği kendine özgülüğü, dinamizmi ve taşkınlığı içinde üstlenmekten duyduğu tiksintisini yeterince göstermektedir. Erotizmin eğilimi meydan okumaya karşılık verme yönündedir; *nolens volens* üstlendiği pedagojik ve inisiyatik işlev, politik, dinsel, mistik, ideolojik hedeflerin, "pornografik" olarak adlandırılabilecek yer değiştirme tarzlarının uzağında, hem saygınlık görmek ister hem de indirgenemez bir veri, sürekli yürürlükte olan yapım ve proje, kaçınılmaz ve dokunaklı gereklilik olarak, yaşam gücü, yazgı, paradoks ve gizem olarak kabul edilen bir cinselliğin yeniden yaratıcısı olarak görülmek ister. Böyle bir temelden güç alan ve asla çözüme bağlanmadan sürekli ileri gitmeye mahkûm olan erotizm, denetimden çıkma riski pahasına, ne dünyanın bunaltıcı başkalığı karşısında geriler, ne insan varlığının uçurumu karşısında, ne de ölümün aşırı sınırı karşısında.

KAYNAKÇA

Bir erotizm kaynakçası, ne kadar seçilmiş olsa da, tüm ifade ve analiz alanlarını kapsar: edebiyat, sanat, antropoloji, siyaset, beşeri bilimler, vs. Tüm "evrensel kültür varlığı" erotizmin alanını kat eder: Kitabı Mukaddes, Kuran, Homeros, Sophokles, Dante, Shakespeare, Racine, Goethe, Swift, Kafka, Kawabata, Joyce, Proust, Hugo, Musil vb. Bunların eşlikçisi olarak da bir yığın yazar, sanatçı, düşünür ve rahip Eros'un kapılarına üşüşmüştür. Aşağıda belirtilmiş birkaç eser, konumuzla daha doğrudan ilgili olanlardır.

Les dessins de Hans Bellmer, Constantin Jelenski, Denoël, 1966.

Hans Belimer, *Petite anatomie de l'inconscient physique* ou *Anatomie de l'image*, Losfeld, 1957; Allia, 2002.

Karine Berriot, *Louise Labé, La Belle Rebelle et le François nouveau, Œuvres complètes*, Le Seuil, 1985.

Alessandra Comini, *Gustav Klimt*, Le Seuil, 1975.

Reinhard Steiner, *Egon Schiele*, Taschen, 1993.

Érotique de l'art, Gilles Néret'nin metni, Taschen, 1993.

Wilhelm Fraenger, *Le Royaume millénaire de Jérôme Bosch*, Lettres nouvelles, 1966.
Gaëtan Picon, *Ingres*, Skira, 1991.
Picasso érotique, Réunion des Musées nationaux, 2001.
L'Art du Nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997.
Georg Langer, *L'érotique de la Kabbale*, Solin, 1990.
Pierre Louÿs, *Paroles*, Allia, 1998.
Henri Jeanmaire, *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*, Payot, 1970.
Bernard Lafargue (yay. haz.), *Nude or Naked. Érotiques ou pornographies de l'art*, Eurédit Éd, 1999.
Gérard Lenne, *Érotisme et cinéma*, La Musardine, 1998.
Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, Pauvert, 1981.
Georges Bataille, *Œuvres complètes*, c. I-XII, Gallimard, 1988.
Georges Devereux, *Baubo, la vulve mythique*, Jean-Cyrille Godefroy, 1983.
Christo ve Jeanne-Claude, *Verkhülter/Wrapped, Reichstag, Berlin, 1971-1995*, Taschen, 1995.
Natacha Merritt. *Digital Diaries*, Taschen, 2000.
Françoise Marquet, *Helmut Newton Work*, Taschen, 2000.
The Rotenberg Collection, Forbidden Erotica, Taschen, 2000.
Gaëtan Gatian de Clérambault, *Passion érotique des étoffes chez la femme*, Les Empécheur de penser en rond, yeni baskı, 2002.
Jean-Jacques Pauvert, *Anthologie historique des lectures érotiques*, c. 1: *De Gi!gamesh à Saint-Just (-2000 à 1790)*; c. 2: *De Sade à Victoria (1791-1904)*; c. 3: *De Guillaume Apollinaire à Philippe Pétain (1905-1944)*; c. 4: *De Eisen-*

hower à Emmanuelle (1945-1985); c. 5: *De l'infini au zéro (1985-2000)*, Stock, 2001.
Alfred Jarry, *Le Surmâle*, Œuvres complètes, II, Gallimard, 1987.
Donatien Alphonse François Sade (marquis de), *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, POL, 1991,
Alfred de Musset, *Gamiani ou Deux Nuits d'excès*, La Musardine, 1999.
Herbert Marcuse, *Éros et civilisation*, Minuit, 1963.
Alfred C. Kinsey vd., *Le comportement sexuel de l'homme*, Ed. du Pavois, 1948; *Le comportement sexuel de la femme*, Amiot-Dumont, 1954.
William Masters ve Virginia Johnson, *Les réactions sexuelles*, Laffont, 1968.
Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, 1962; *Psychologie des foules et analyse du moi*, Essais de psychanalyse içinde, Payot, 1981; *La naissance de la psychanalyse*, Lettres à Wilheim Fliess, PUF, 1956.
Ernest Borneman, *Psychanalyse de l'argent*, PUF, 1978.
Lou Andreas-Salomé, *L'amour du narcissisme*, Gallimard, 1980.
Romain Rolland, *Le Voyage intérieur*, A. Michel, 1959.
Sandor Ferenczi, *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Payot, 1966.
Gilles Deleuze ve Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe*, Minuit, 1972.
L'Épopé de Gilgamesh, Arapça'dan tercüme ve uyarlama: Abel Azrié, Berg International, 1979.
Présence du bouddhisme, France-Asie, Saigon, 1959.
Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, 1967.

Marchand du sel, Marcel Duchamp'ın yazıları, Le Terrain vague, 1959.
L'Arétin, *Sonnets luxurieux*, İtalyanca'dan tercüme: Alcide Bonneau ve Paul Larivaille, Rivages Poche, 1996.
Émile Mason, *L'Utopie des îles Bienheureuses dans le Pacifique en 1980*, Calligrammes, 1984.
Charles Fourier, *Le nouveau monde amoureux*, Stock, 1999 (1845 ve 1849 arasında yayımlanmış birkaç fragman).